ИСКУССТВО КИНО

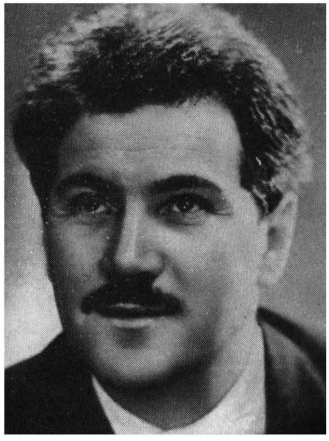
6
1971

ПОЗДРАВЛЯЕМ

с 70-летием

ДОБИНА Ефима Семеновича, литературоведа и киноведа, автора книг «Поэтика киноискусства. Повествование и метафора», «Козинцев и Трауберг», «Гамлет» — фильм Козинцева» и многих статей по теории кино

с 50-летием



ЧУХРАЯ Григория Наумовича, народного артиста РСФСР, лауреата Ленинской премии, кинорежиссера, поставившего фильмы «Сорок первый», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили-были старик со старухой», «Память»

с 50-летием

СЛАВИНА Константина Львовича, автора сценариев документальных фильмов «Они водрузили Знамя Победы», «Корабли не умирают», «Твое щедрое сердце», «Люди в пути», «Большой полет», «Штрихи к портрету», «Алый парус Парижа» и ряда других, а также автора многих теоретических и критических статей по проблемам документального киноискусства

ИСКУССТВО КИНО

1971 6

Ежемесячный журнал
Орган
Комитета по кинематографии
при Совете Министров СССР
и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор Сурков Е. Д.

Редколлегия: Баскаков В. Е.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М.
Королева М. Е.
Махнач Л. В.
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.

Зам. главного редактора Орлов Д. К.
Парамонова К. К.
Ростоцкий С. И.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.

Ответственный секретарь Сулькин М. С.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор Антонова Т. М.
Технический редактор Гродская Р. М.
Корректор Ярошевская С. Л.

На 4-й стр. обложки — Е. Леонов в роли Ивана Приходько в фильме «Белорусский вокзал» (сценарий В. Трунина, режиссер-постановщик А. Смирнов, «Мосфильм»)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

В ПАРТИЙНОМ СТРОЮ

1
Ал. Романов. Творить во имя великой цели

13
Вия Артмане. Жажда творчества

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

18
Даль Орлов. «Багратион» — это победа!..

25
Иван Менджерицкий. О жизни каждого из нас

29
Т. Иванова. Повторение или движение вперед?

34
Л. Белокуров. Сюжет — движение мысли

39
С. Фрейлих. Этот неистовый Марк Донской...

ДУХОВНЫЙ МИР СОВРЕМЕННИКА И ЭКРАН

44
В. Синельников. Экспресс не должен опаздывать

ПОРТРЕТЫ

58
Н. Лордкипанидзе. Донатас Банионис

73
Р. Кармен. Рядом с солдатом

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ

92
С. Образцов. Эстафета искусств

СЛОВО ИМЕЕТ ЗРИТЕЛЬ

115
М. Нечаева. О человеке и хлебе

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

124
И. Вайсфельд. «Броненосец «Потемкин» — 1970

ЗА РУБЕЖОМ

129
В. Михалкович. Размышление о бегущем времени

136
Ян Березницкий. Люли и знаки в фильме Войцеха Хаса

145
Робер Грильо. В поисках права на экран

153
Отовсюду

СЦЕНАРИЙ

161
А. Гребнев, Ю. Райзман. Визит вежливости

190
Фильмография

ИСКУССТВО КИНО

Iskusstvo Kino
Cinema Art

IN THE PARTY RANKS

Alexei Romanov To Create in the Name of the Great Aim (page 1).
Chairman of the Cinematography Committie under the USSR Council of Ministers, the delegate of the XXIV Party Congress tells about the tasks posed to the cinematographists by the historical XXIV Party Congress.

Via Artmane Thirst for Creative Work (page 13).
The delegate of the Party Congress tells about her impressions.

NEW FILMS

Dal Orlov «Bagration» means Victory! (page 18).
Review of the film «The Direction of the Main Blow» (Mosfilm, DEFA—GDR, PRFZF — Poland).

Ivan Mendgeritsky About the Life of Everyone (page 25).
Review of the film «From Congress to Congress» (Central Documentary Film Studios).

Tatyana Ivanova Repetition or Movement Forward? (page 29).
Review of the film «Anna's Fortune» (Lenfilm).

Leonid Belokurov Plot — the Development of Thought (page 34).
Review of the films «The Discovery of Professor Alexandrov» (Centrenauchfilm) and «Experiment» (Centrenauchfilm).

Semyon Freilikh This Furions Mark Donskoi (page 39).
About the work of a popular film director Mark Donskoi, who is seventy now.

SPIRITUAL WORLD OF OUR CONTEMPORARY AND THE SCREEN

Vladimir Sinelnikov Express Shouldn't Be Late (page 44).
Critical meditations about the work of the «News of the Day» newsreel.

PROFILES

Natella Lordkipanidze Donatas Banionis (page 58).
Article about the work of a popular Lithuanian actor D. Banionis.

Roman Karmen At the Elbow of a Soldier (page 73).
War memoirs of a well-known Soviet documentary film maker.

PROBLEMS OF THEORY

Sergei Obraztsov Relay-race of Arts (page 92).
Problem article about the relations of cinema and theatre.

SPECTATOR TAKES THE PLATFORM

Marguarita Nechaeva Of Man and Bread (page 115).
Colloquation about the festival of agricultural films in Rostov-on-Don.

PUBLISHED ON CINEMA

Ilya Vaisfeld «Battleship Potemkin» — 1970 (page 124).
Review of the book «Battleship Potemkin» published in the series «Masterpieces of Modern Cinema» by the «Iskusstvo» publishing house.

ABROAD

Valentin Mikhalkovich Meditation About the Floating Time (page 129).
Reviw of the film «The Structure of Crystal» (Poland).

Jan Bereznitsky People and Signs in the Film of Vojciech Has (page 136).
Review of the film «The Doll» (Poland).

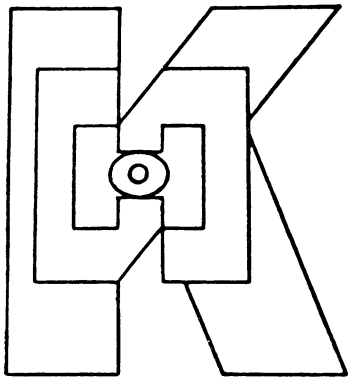
Robert Grillier In Search of the Right for Screen (page 145).
From Everywhere (page 153).

SCRIPT

Anatoly Grebnev Yuly Raizman The Courtesy Visit (page 161).

Filmography (page 190).

Адрес редакции: Москва А-319 ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72 А04375. Подписано к печати 17/V 1971 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 41800 экз. Заказ 937. Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105.



Творить во имя великой цели

Ал. Романов

XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза подвел итоги гигантской работы, проделанной партией и народом за последние годы, выработал политическую линию и научно обоснованную программу, определил задачи партии на будущее, открыл необозримые перспективы развития страны. Вся жизнь нашего общества и государства, его внешняя и внутренняя политика, его бурно растущая экономика, промышленность и сельское хозяйство, наука и культура, все сферы социального развития подверглись на съезде глубочайшему научному анализу, получили всестороннее освещение.

Годы девятой пятилетки, в которую вступила страна, станут важным этапом общенародной борьбы за дальнейшее продвижение советского общества по пути к коммунизму, в создании его материально-технической базы, в укреплении хозяйственной и оборонной мощи. Главная задача пятилетки — «обеспечить значительный подъем материального и культурного уровня жизни народа на основе высоких темпов развития социалистического производства, повышения его эффективности, научно-технического прогресса и ускорения роста производительности труда» — сформулирована в Отчетном докладе ЦК, с которым выступил Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, и в других документах съезда с такой исчерпывающей полнотой и ясностью, что она воспринимается повсюду и всеми как главное дело каждого, главное дело всех без исключения советских людей. При этом всех радует и мобилизует то важнейшее положение решений съезда, что курс на повышение благосостояния народа будет определять не только главную задачу девятой пятилетки, но и общую ориентацию хозяйственного развития страны на длительную перспективу.

«Наши планы основаны на реальных расчетах, на учете потребностей, ресурсов и возможностей страны. Обсуждение проекта Директив по новой пятилетке показало, что партия, весь народ горячо их одобряют и поддерживают. Выполнение этих планов зависит от труда каждого из нас, от нашей организованности и дисциплины, от умения вести дело и настойчивости. Мобилизовать массы на борьбу за выполнение поставленных задач, еще теснее сплотить весь народ на ленинской платформе коммунистического строительства — такова главная задача партии, всех ее организаций», — говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе.

С каким чувством воспринимали мы, делегаты, все то, что происходило в течение десяти дней в Кремлевском Дворце съездов?

Несомненно, это чувство непосредственной живой заинтересованности каждого, захватывающее чувство величайшей идейно-политической общности всех членов партии, сознание глубочайшей принципиальности во всех высказываемых с трибуны съезда суждениях, высокой взыскательности и товарищества.

Разработанные съездом политические, экономические и социальные меры, так говорили делегаты, это наш сокрушающий ответ буржуазным клеветникам и фальсификаторам, которые из кожи лезут вон, чтобы изобразить коммунистические идеалы далекими от проблем человека, прав и достоинств его личности. Только люди, стоящие по ту сторону баррикад, только заклятые классовые враги, ослепленные злобной ненавистью к коммунизму, к нашей ленинской партии, не могут разделять того здорового оптимизма, который присущ советскому народу, с каким мы смотрим в будущее, оцениваем пройденные этапы нашей нелегкой, но поистине величественной созидательной работы.

●

XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза уделил большое, глубокое внимание вопросам марксистско-ленинской теории, идейно-теоретической деятельности партии, новым выводам и положениям, выдвинутым в докладе товарища Леонида Ильича Брежнева по таким важным проблемам, как пути создания материально-технической базы коммунизма, формы управления народным хозяйством, руководящая роль партии в строительстве социализма и коммунизма, развитие мировой системы социализма, новые явления в развитии современного капитализма.

Вопросы идеологии, идеологической борьбы, творческого развития и пропаганды марксистско-ленинского учения, борьбы против попыток его ревизии, вопросы духовной жизни народа и коммунистического воспитания стояли в центре внимания съезда.

В Отчетном докладе ЦК КПСС, в выступлениях многих делегатов, в принятых съездом решениях с большой силой подчеркивалось, что с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в коммунистическом воспитании, в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, его духовной культуры.

«В истекшее пятилетие, — говорил Л. И. Брежнев, — наши литература, театр, кино, телевидение, изобразительное искусство, музыка дали советским людям много нового, интересного, талантливого. Появились новые произведения и постановки, которые реалистично, с партийных позиций, без приукрашивания, но и без смакования недостатков освещают прошлое и настоящее нашего народа, сосредоточивают внимание на действительно важных проблемах коммунистического воспитания и строительства. Эти произведения вновь подтверждают: чем теснее связь художника со всей многогранной жизнью советского народа, тем вернее путь к творческим достижениям и удачам».

«Особое место, — подчеркнул Л. И. Брежнев, — в литературном и художественном творчестве заняла в отчетный период ленинская тема. Появился ряд интересных романов, пьес, кинофильмов о Ленине, проникнутых революционной страстностью, пафосом верности ленинизму».

Тем радостнее было Комитету по кинематографии при Совете Министров СССР и Союзу кинематографистов СССР — в свете столь высокой, поистине волнующей оценки успехов советского искусства — доложить съезду, что лучшими художественными фильмами, созданными в минувшую пятилетку, были «Ленин в Польше», «Сердце матери» и «Верность матери», «Шестое июля», «Огненная дуга» и «Прорыв» (из цикла «Освобождение»), «Доживем до понедельника», «Журналист» и «У озера», «Твой современник» и «Посол Советского Союза», «Железный поток» и «Бег», «Семья Коцюбинских» и «Всадники революции», «Отец солдата», «Песнь о Маншук» и «Небо нашего детства», «Мертвый сезон» и «Сильные духом», «Братья Карамазовы» и «Война и мир»; к лучшим документальным и научно-популярным фильмам — «Кинолениниана», состоящая из 12 документальных лент, являющихся своеобразной биографией В. И. Ленина, фильмы «Страна моя», «Знамя над миром», «Содружество», «Чехословакия, год испытаний», «Народа верные сыны» и «Служу Советскому Союзу», «10 лет космической эры» и «Атомное пламя», «Товарищ Берлин», «Не-

объявленная война», «Камбоджа в огненном кольце», «Дни и ночи Лаоса» и другие фильмы.

В нашем рапорте, с которым имели возможность познакомиться все делегаты съезда, мы сообщили также и о том, что ко времени открытия съезда были закончены производством и вышли на экран такие значительные произведения, как «Направление главного удара» (третий фильм из цикла «Освобождение»), «Салют, Мария!», «Белорусский вокзал», «Черное солнце», «Сердце России», «Чрезвычайный комиссар», «Конец атамана» и документальные ленты: «Интернационал», «От съезда к съезду», «Рассказы о коммунистах», «Поэма о рабочем классе», «Крестьяне», «И выросли сыновья».

Думаю, что все кинематографисты, участвовавшие в премьерных показах этих картин в крупнейших столичных кинотеатрах или встречавшиеся с делегатами и зарубежными гостями съезда в Центральном Доме кино или на киностудии «Мосфильм» на просмотрах фильмов «Интернационал», «Направление главного удара», «Белорусский вокзал» и «Салют, Мария!», испытывали чувство глубокого удовлетворения и гордости за художественные достижения советского киноискусства.

Своим рапортом съезду Кинокомитет СССР и Союз кинематографистов еще и еще раз хотели сказать, что работники советской кинематографии воспитаны нашей ленинской партией, что они живут делами и помыслами своего народа, что их творческая судьба неотделима от интересов социалистической Родины. И если, наряду с лучшими, значительными по своим идейным и художественным достоинствам кинопроизведениями, некоторые студии все еще выпускают порой и слабые, неинтересные киноленты, то это свидетельствует о еще неизжитых серьезных недостатках в деятельности Комитета и Союза, о явных творческих просчетах в работе студий, объединений и отдельных мастеров.

В резолюции съезда по Отчетному докладу ЦК с особой силой подчеркнуто, что советский народ заинтересован в создании таких произведений, в которых бы правдиво отображалась реальная действительность, с большой художественной силой утверждались идеи коммунизма.

«Политика партии в вопросах литературы и искусства, — говорится в Резолюции съезда, — исходит из ленинских принципов партийности и народности. Партия стоит за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе социалистического реализма. Она высоко ценит талант художника, идейную коммунистическую направленность его творчества, непримиримость ко всему, что мешает нашему продвижению вперед».

Партия выступала и выступает за внимательное отношение к творческим планам и поискам советских художников, за полное раскрытие их дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей художественного творчества, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма. Задача Кинокомитета и Союза, их партийных организаций — увлечь всех кинохудожников благородной задачей служения народу, сделать каждого из них убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах.

Съезд уделил особое внимание качеству, идейно-художественным достоинствам произведений литературы и искусства.

В Отчетном докладе ЦК и в выступлениях делегатов съезда содержались указания на то, что в области художественного творчества у нас в этом отношении не все обстоит благополучно. Все еще появляются произведения неглубокие по содержанию, невыразительные по форме, несостоятельные по мастерству и незрелые по мысли. «Иногда бывает даже, — говорил Л. И. Брежнев, — что произведение посвящено хорошей, актуальной теме, но создается впечатление, что художник подошел к своей задаче слишком легко, не вложил в свой труд всю силу своего таланта».

Вполне понятно, как не раз говорилось с трибуны съезда, что встреча с незрелыми в идейном и художественном отношении произведениями всегда вызывает огорчение. Сколько таких огорчений еще доставляем зрителям мы, кинематографисты!

На съезде говорилось также о серьезных идейных ошибках, содержащихся в некоторых произведениях литературы и искусства, о фактах проникновения в литературу и искусство произведений, искаженно отображающих социалистическую действительность. В докладе Л. И. Брежнева содержалась исчерпывающая оценка таких «осложняющих моментов» в развитии нашего искусства, когда кое-кто пытался свести многообразие нашей сегодняшней действительности к проблемам, которые бесповоротно отодвинуты в прошлое в результате работы, проделанной партией по преодолению последствий культа личности, или, наоборот, пытался обелить явления прошлого, которые партия подвергла решительной и принципиальной критике, законсервировать взгляды и представления, идущие вразрез с тем новым, творческим, что партия внесла в свою теоретическую и практическую деятельность, в духовную жизнь советского общества.

Нельзя мириться, говорили многие делегаты, с проявлениями идейной нечеткости, серости, очернительства в отдельных произведениях литературы и искусства.

Сталевар мартеновского цеха Запорожского металлургического завода имени Серго Орджоникидзе Е. П. Проскурин так сказал по этому поводу: «Мы радуемся хорошей, умной, талантливой книге, кинофильму, спектаклю о нашем современнике. И нас огорчает, когда иной художник начинает выискивать, смаковать отрицательные факты и фактики, не замечая героики наших дней».

В выступлениях ряда делегатов была выражена законная неудовлетворенность тем, как иной раз в литературе и искусстве разрабатывается тема современной советской действительности. Указывалось, в частности, на то, что художники сторонятся отображения славных традиций советского рабочего класса. «Очень мало показываем,— говорил А. В. Викторов, бригадир слесарей 1-го Государственного подшипникового завода,— каким должен быть сегодняшний рабочий человек и как он должен дорожить бессмертными подвигами наших отцов. Поэтому мы сегодня обращаемся к писателям, деятелям театра и кино, чтобы они ярче показывали красоту и героику советского рабочего класса, создавали образ нашего современника, идейно убежденного бойца партии. Возьмите этих героев из нашей жизни! Они трудятся рядом с нами».

Делегат съезда, ткачиха Яковлевского льнокомбината Ивановской области А. В. Смирнова, обращаясь к деятелям литературы и искусства, говорила о том, что рабочие-текстильщики, по ее мнению, заслуживают большего внимания кинематографистов, нежели то, которое им оказывается. «В кои-то веки,— заметила она,— был снят фильм «Светлый путь»! Хороший фильм о зарождении виноградовского движения в текстильной промышленности. С тех пор он остается в гордом одиночестве».

Сознаюсь, слушая ивановскую ткачиху, я думал о том, что не только перед ткачихами остается в большом долгу наше киноискусство и в гордом одиночестве пребывает не только фильм «Светлый путь». Конечно, профессиональный признак не всегда определяет значимость художественного произведения. Но как приятно все-таки бывает, скажем, металлургам, когда на экране появляются фильмы о металлургах, строителям — о строителях. Так не пора ли нам отказаться от абстрактных, отвлеченных героев, лишенных определенного места и творческой роли в реальной жизни, которые еще кочуют у нас из фильма в фильм.

Бригадир строительного управления треста № 16 «Нефтестрой» Витебской области Ф. С. Кураленок предложил с трибуны съезда начать «большой разговор о рабочей чести, о нашей рабочей гордости». «Ведь с этого,— сказал он,— начинается человек труда. От этих замечательных качеств идут все его добрые дела. Советский рабочий — сегодня самое высокое и гордое звание в нашей стране!»

О насущной необходимости создавать такие произведения искусства, которые активно содействовали бы формированию традиций советского рабочего класса 70-х годов, неотделимых от нравственных принципов и моральных устоев социалистического общежития,

говорили и другие делегаты. Пройдет немного лет, подчеркивали они, и литература, кино, исследователи социологических и философских проблем, которые будут обобщать социальные явления нашей эпохи, получат новый замечательный материал о морально-политических стимулах, двигающих созидательную деятельность масс.

Кинематографисты, думается мне, могли бы уже сейчас, по горячим следам, запечатлеть эти явления в новых произведениях советского киноискусства!

С трибуны съезда говорилось и о том, что наше искусство отягощено выпуском произведений, далеких от волнующих советских людей жизненных проблем. Делегат съезда первый секретарь ЦК Компартии Молдавии И. И. Бодюл заметил, в частности, что нельзя считать нормальным увлечение некоторых творческих работников архаикой, стариной, воспеванием и поэтизацией давно отживших обычаев и традиций, противопоставлением их нашей современности, которую они нередко изображают тенденциозно, видя в ней лишь отрицательные моменты. Спекулируя на уважительном отношении народа к прошлому, на чувстве национальной самобытности, авторы подобных произведений по существу проповедуют идею неклассового, некритического восприятия прошлого и тем самым создают условия для активизации вредных пережитков, особенно среди молодежи, создают почву для проникновения в сознание людей чуждых нам взглядов и настроений. И, действительно, кочующие из фильма в фильм церковные купола никак не отнесешь к примерам советского, социалистического образа жизни.

Многие делегаты съезда говорили о том, что за минувшие годы получила дальнейшее развитие национальная по форме и социалистическая по содержанию культура всех народов СССР. В развитии советской социалистической культуры неоценима роль культуры великого русского народа — его языка, искусства и литературы. Однако, выступая с трибуны съезда, делегаты обращали внимание на то, что проблемам развития национальных отношений в настоящем и будущем редко еще посвящаются у нас такие пьесы и кинофильмы, в которых на типичных примерах, взятых из сегодняшней советской действительности, нашла бы свое отражение великая жизненная сила ленинской национальной политики.

Между тем как нужны сейчас такие произведения, показывает хотя бы то обстоятельство, что буржуазная пропаганда в последнее время своим острием избрала национальный вопрос. В стремлении дискредитировать советский строй и его политические и идеологические основы, апологеты буржуазии прилагают все усилия к притуплению классового сознания советских людей, к распространению тлетворных «идей» буржуазного национализма. Они подвергают яростным атакам национальную политику нашей партии, принципы дружбы и братства наших народов; проповедуют так называемую «чистую» демократию, абстрактный гуманизм и «общечеловеческую» мораль.

XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза потребовал от партийных организаций и впредь развивать и повышать гражданскую и профессиональную ответственность творческих кадров перед своим народом.

«Деятели литературы и искусства,— подчеркнул Л. И. Брежнев,— находятся на одном из острых участков идеологической борьбы. Партия и народ не мирились и не будут мириться с попытками — с какой бы стороны они ни исходили — притупить наше идейное оружие, запятнать наше знамя. Если литератор клевещет на советскую действительность, помогает нашим идеологическим противникам бороться против социализма, то он заслуживает лишь одного — общественного презрения».

●

В утвержденных съездом Директивах XXIV съезда КПСС по пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1971—1975 годы подчеркивается насущнейшая необходимость более полного удовлетворения духовных потребностей народа.

Из доклада о Директивах, с которым выступил Председатель Совета Министров СССР А. Н. Косыгин, известно, что в настоящее время в СССР 75 процентов трудящихся в городах и 50 процентов в сельской местности имеют высшее и среднее образование. Интеллектуальные запросы трудящихся необычайно выросли. В интересах решения задач коммунистического строительства Директивами предусматривается осуществление широкой программы социально-культурных мероприятий, ускорение темпов научно-технического прогресса, проведение комплексных исследований современных процессов развития общества; предлагается обеспечить, наряду с развитием печати, телевидения и радио, дальнейшее развитие литературы и искусства и укрепление материально-технической базы учреждений культуры. Должно быть улучшено обеспечение культурно-просветительных учреждений и учреждений искусства квалифицированными кадрами и повышена их роль в общественно-политической жизни и в организации досуга населения.

Второй Всесоюзный съезд советских кинематографистов, проходивший в Москве 11—13 мая текущего года, рассмотрел в свете Отчетного доклада ЦК КПСС, Директив и решений, принятых XXIV съездом КПСС, большие и ответственные задачи советского киноискусства.

В художественной кинематографии в начавшемся пятилетии усилия советских кинематографистов будут сосредоточены на более глубоком и многогранном использовании ее творческого потенциала, повышении идейно-художественного и жанрового разнообразия, всестороннем познании своей страны, мира и человека.

Советские кинематографисты всем своим творчеством будут утверждать, защищать и отстаивать традиции реализма и идейности в нашем искусстве, принцип партийности и народности искусства, его верности жизненной правде.

Все советские киностудии в новой пятилетке будут выпускать ежегодно 130—135 художественных фильмов для массового экрана. Выпуск телевизионных фильмов будет доведен до 90 в год. 75 процентов всех выпускаемых фильмов, включая и телевизионные, будут цветными. Больше будет выпускаться широкоэкранных и широкоформатных картин. На киностудиях имени М. Горького и «Мосфильм» будет продолжена работа над стереоскопическими фильмами.

Крупнейшие в Союзе московские киностудии призваны и впредь оказывать решающее влияние на процесс качественного улучшения советской художественной кинематографии. Столичные студии, которые и раньше во многом определяли лицо нашего киноискусства, должны будут сделать новый шаг вперед в этом направлении. Могут ли они это сделать? Да, могут. Свидетельством этого служит не только появление в последние годы новых удачных кинопроизведений, но и заметное повышение среднего уровня фильмов. Разрыв между лучшими и средними или, как их еще называют, «рядовыми» фильмами стал менее значительным, причем происходит это за счет повышения уровня «рядовых» лент.

Последнее обстоятельство представляется весьма существенным не только потому, что позволяет уверенно говорить о развитии наметившихся положительных тенденций в художественной кинематографии. Очень радует, в частности, тот факт, что в последнее время все реже приходится сталкиваться с желанием некоторых творческих работников рассматривать собственное творчество не как достоверное художественное отражение объективной действительности, а лишь как самовыражение художника. Распространение этой «идейки» не раз приводило — да и сейчас еще приводит — к серьезным ошибкам и просчетам, к появлению слабых, сомнительных вещей, в иных случаях вопреки сценарному материалу насыщенных ложными домыслами и мнимым «правдоподобием».

Главная из наметившихся положительных тенденций состоит в повышении внимания и интереса кинематографистов к теме современной советской действительности, к жизни и труду со-

ветских людей — строителей коммунизма. И хотя при воплощении этой важнейшей темы нашего искусства актуальность в иных картинах все еще подменяется простой злободневностью, а порой появляются еще и такие фильмы, которые явно рассчитаны на невзыскательного зрителя, мелкие и неинтересные, все же в лучших произведениях преобладает правильная и глубокая оценка явлений современности, оценка их с партийных позиций. Нет необходимости прибегать к большому перечню фильмов для подтверждения этой мысли. Выше уже были названы картины последнего времени, порожденные многообразием и многогранностью реальной жизни, свидетельствующие о глубоко продуманной и прочувствованной гражданской и художнической позиции их авторов.

Более глубокое развитие в предстоящие годы должны получить историко-революционная, героико-патриотическая и военная темы.

О военно-исторической теме следует сказать особо. Воплощению этой темы на экране сопутствовало немало творческих просчетов, ошибок и явных заблуждений. Думается, что ныне советские кинематографисты при разработке военной темы, несомненно, сумели преодолеть односторонне увлечение изображением наших военных неудач в первый период войны, тенденциозную трактовку событий тех лет, нагнетение ужасов, заслоняющих справедливый, патриотический смысл нашей борьбы против фашизма. Образное исследование психологии советского воина и нравственных истоков его беспримерного героизма все чаще сочетается сейчас с широким анализом социальных, военных, политических и других причин, обусловивших всемирно-историческую победу советского народа и его Вооруженных Сил над силами фашизма. Важную роль в этом положительном процессе пересмотра неправильных творческих позиций сыграли масштабные широкоформатные фильмы «Огненная дуга», «Прорыв» и «Направление главного удара»— из цикла «Освобождение» (сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова и Ю. Озерова, постановка Ю. Озерова). С благодарностью принятые зрителями, эти картины в художественно убедительной, исторически достоверной форме показывают величие духа советских воинов и партизан и превосходство советской военной доктрины над стратегией и тактикой фашизма. Этой высокой цели служит вся мировоззренческая и эмоциональная структура этих замечательных лент.

Из стен московских студий за минувшее пятилетие вышло много хороших фильмов на морально-этические темы, начиная со ставшего знаменитым фильма «Доживем до понедельника» (сценарий Г. Полонского, режиссер С. Ростоцкий) и кончая фильмом «Молодые» (сценарий А. Червинского по мотивам романа А. Андреева «Рассудите нас, люди», режиссер Н. Москаленко).

Я выделяю вопрос о темах не случайно. Я глубочайше убежден, что тема произведения неотделима от его идейного наполнения. Художественное же богатство фильма, значительность его содержания всегда и во всех случаях зависят от характера идей, которые в образной форме, по законам социалистической эстетики, выражают и сценарист, и оператор, и режиссер.

В начавшемся пятилетии все наши киностудии обязаны более заинтересованно заниматься созданием фильмов для детей и юношества. Нашему экрану совершенно необходимы кинопроизведения, воспитывающие у подрастающего поколения правильное отношение к труду, чувство коллективизма, любовь к Родине. Дальнейшее развитие должны получить остросюжетный, приключенческий, комедийный и музыкальный жанры. Должны появиться новые интересные экранизации русской, советской и мировой литературной классики, привлекающие глубиной содержания и бережным отношением кинохудожников к литературной первооснове.

В этой связи особо хотелось бы сказать о высокой ответственности советского киноактера, о значении актерского творчества для дальнейшего подъема нашего киноискусства.

Слов нет, ответственность драматурга, режиссера, оператора, художника перед зри-

телем, перед народом и государством велика и многозначна. Но сколь бы ни была значительна эта ответственность, мы не можем забывать о том, что лицом к лицу со зрителями в кинозале встречается актер.

Мастерством актера решается вопрос о том, сумеют ли зрители правильно понять отраженную в фильме действительность, раскрыть заключенную в нем идею. В актере находит свое решение проблема героя кинопроизведения и прежде всего положительного героя. В конце концов, через актера воспринимает зритель художественный талант и творческий почерк остающихся за кадром создателей фильма.

Не секрет, однако, что легкомысленные суждения о том, что будто бы искусство актера не так уж важно для современного фильма, все еще имеют известное распространение. Нередко такие суждения заслоняют от режиссера и сценариста главное: художественное, эстетическое начало в искусстве кинематографа. И когда появляются на экране исполнители — неактеры, когда видишь их, чаще всего, в эпизодах, то испытываешь щемящее чувство неловкости за их художественную беспомощность, за их неправомерное желание проявить себя в не свойственном их призванию качестве.

Слов нет, фильм без актера возможен, но не художественный фильм — для этого существуют другие виды кинематографа. Мысль Немировича-Данченко о том, что хорошим режиссером является тот, кто способен «умереть», «раствориться» в актере, не потерявшая и в наши дни своего значения, вовсе не означает, что режиссер вправе игнорировать актера или не считаться с его творческой индивидуальностью.

Актрисы Любовь Орлова, Вера Марецкая, Ольга Жизнева, Елена Кузьмина, Тамара Макарова, Марина Ладынина, а в более близкое нам время — Нонна Мордюкова и Вия Артмане, Инна Макарова и Татьяна Самойлова, Нина Меньшикова и Валентина Владимирова, Людмила Савельева и Людмила Чурсина, актеры Михаил Жаров, Борис Чирков, Борис Бабочкин, Михаил Ульянов, Борис Андреев, Николай Крючков, Иннокентий Смоктуновский, Всеволод Санаев, Серго Закариадзе получили всенародное признание и огромную популярность именно как с о в е т с к и е актеры — глашатаи социалистического нравственного и эстетического идеала. Никогда, выражаясь словами Николая Черкасова, они не играли ролей, призывающих к разврату, грабежу и убийству, не высказывали идей, подстрекающих к измене и предательству, облекающих в соблазнительные формы гнусные человеконенавистнические страсти и тем унижающих и искусство и историю. Их всегда привлекали сильные человеческие характеры, ничем не затененный облик нашего современника — человека цельного, деятельного, умеющего по-советски, по-социалистически решать возникающие в жизни острые проблемы.

В сердцах актеров должна жить, выражаясь словами Серго Закариадзе, «потребность соучастия во всей жизни страны». «Мало влезть в шкуру действующего лица,— писал он незадолго до смерти в газете «Советская культура»,— надо проникнуть в его духовный мир». В решении этой задачи актерам помогут и должны помочь драматурги. В фильмах, которые ставятся по сценариям, где хорошо выписаны характеры, где идейная концепция авторов подана открыто, ясно и глубоко,— в таких фильмах актеры создают запоминающиеся образы, доставляющие большое удовлетворение миллионам зрителей и служащие им высоким нравственным примером.

В этой связи с большой радостью мы отмечаем, что за последние годы ряды кинематографистов страны пополнились большим отрядом молодых актеров, режиссеров, сценаристов, операторов, проявивших недюжинный талант и мастерство уже в дебютах, в первых своих оригинальных работах, ставших достоянием миллионов кинозрителей.

Какой это удар по грязным измышлениям идеологов антикоммунизма о советском обществе, будто бы подавляющем художественную жизнь и внушающем молодежи антиэстетические представления, враждебные чувству прекрасного!

●

В минувшем пятилетии киностудии страны выпускали до 35 полнометражных и свыше 1100 короткометражных документальных, научно-популярных, учебных, заказных и иных фильмов в год. Производство документальных картин в количественном отношении в начавшейся пятилетке особо не увеличится. Но их идейно-художественные достоинства, как и в художественном кино, должны решительно возрасти. Только высокое качество, а значит и более полное и всестороннее использование богатейшего творческого потенциала нашего документального кино может вызвать к нему интерес требовательных зрителей.

В наши дни советский документальный фильм все более ощутимо становится фильмом политическим, публицистическим, тенденциозным в лучшем смысле этого слова. В жизни и искусстве он утверждает коммунистический идеал, марксистско-ленинское мировоззрение, новую мораль; он отвергает все, что еще осталось у нас от старого или проникает в наше общество из иного, противостоящего нам мира насилия, эксплуатации и лжи. Но сколько еще выходит у нас и неприметных, пустопорожних, ремесленнических картин, не оставляющих следа на большом экране! Пришло время задуматься над тем, как сократить поток никому не нужных лент, как обогатить советское документальное киноискусство произведениями значительными, истинно современными, острыми и интересными по теме и по форме.

Среди киностудий страны, создающих кинолетопись жизни нашего общества и широко отражающих события международной жизни, авангардную роль играет Центральная студия документальных фильмов, объединяющая в своих рядах ведущих мастеров советской кинопублицистики и кинорепортажа. Богатый опыт, накопленный студией в создании подлинно партийных, политических фильмов, успешно применяется и развивается ею и в наши дни, о чем свидетельствует награждение студии по итогам пятилетки орденом Ленина.

Магистральными темами нашей кинодокументалистики всегда были и остаются темы современной советской действительности и историко-революционные темы. За последние годы на ЦСДФ были созданы значительные произведения и на международные темы. Отрадно, что эти важные темы решаются на должном идейно-художественном уровне, глубоко и творчески, что из стен студии выходят ударные политические кинопроизведения, выступающие и на мировом экране в качестве важнейшего средства борьбы с буржуазной дезинформацией.

Значительный удельный вес в кинодокументалистике занимает киноперіодика. Творческие работники студий, участвующие в подготовке киножурналов, стремятся запечатлеть на экране события непреходящего значения, превратить каждый их номер в своеобразный альманах, состоящий из сюжетов, значительных по содержанию, операторской работе и режиссерскому монтажу. Тем не менее на экраны еще выходят и такие журналы, в которых трафаретен и невыразителен комментарий, заставляет желать лучшего операторское и режиссерское мастерство, однообразно музыкальное оформление. Состоявшееся недавно Всесоюзное совещание корреспондентов киножурнала «Новости дня» должно помочь улучшению качества всех киножурналов, выпускаемых нашими студиями.

Режиссеры, операторы, сценаристы, работающие в области документального кино, стремятся глубже осмыслить отражаемые на экране события, проникнуть во внутренний мир нашего современника, рассказать образным языком, языком высокого искусства о волнующих советского человека наиболее важных жизненных проблемах. Вполне понятно, что поиски новой формы приобретают в этой связи серьезное значение.

Было время, когда кинодокументалисты увлекались включением в фильмы синхронных съемок, при этом мало учитывался самый смысл синхронных сцен, с экрана чаще всего звучал невнятный говорок, ни в коей мере не отражающий духовный мир изображаемых на экране советских людей. Жизнь показала, что синхронные съемки в документальном кино, если применять их без должного осмыс-

ления, не обогащают выразительный язык кинематографа.

Кажется, что излишнее увлечение синхронными съемками прошло. Кинодокументалисты более разумно используют синхронную камеру. Тем не менее в ряде фильмов еще дают о себе знать прошлые увлечения: иные авторы включают в фильмы плохо подготовленные, затянутые, невнятные интервью, чаще всего решенные методом «прямой» телевизионной передачи.

Было время, когда в документальном кино неправомерно большое место занимало слово, так что у диктора иной раз не хватало времени передохнуть при чтении потоком льющегося текста. Ныне в ряде лент проступает склонность к лаконичному, афористичному комментированию изображения. Однако и сегодня еще актуальна задача сокращения текстов. Особенно серьезно эта задача стоит перед авторами короткометражных лент.

Многие из высказанных здесь замечаний могут быть с полным основанием отнесены и к нашей научно-популярной кинематографии, перед которой в свете решений XXIV съезда КПСС встают не менее серьезные задачи.

Одобрения и поощрения заслуживает работа коллективов киностудий «Центрнаучфильм», «Леннаучфильм», «Киевнаучфильм» по созданию просветительских фильмов для детской и юношеской аудитории, направленных на формирование коммунистического мировоззрения у подрастающего поколения, его политическое и эстетическое воспитание. Большой популярностью у детей пользуются киножурналы «Хочу все знать» и киноальманахи «Звездочка» и «Горизонт». Доброе слово следует сказать о фильмах географической тематики, об «Альманахе кинопутешествий», о картинах, рассказывающих о нашей стране, ее флоре и фауне, о великих преобразованиях природы нашей Родины. Следует особо выделить фильмы, предназначенные для работников сельского хозяйства, а также фильмы, используемые в учебном процессе в школах и вузах.

Но как бы ни были очевидны достижения нашей научной и учебной кинематографии в создании фильмов на названные выше темы, их творческое лицо определяют кинопроизведения, утверждающие и пропагандирующие завоевания советской научной мысли, возбуждающие у зрителей интерес к науке. Список таких картин, значительных по темам и интересных по творческим решениям, пока не велик. Осуществляются постановки на, может быть, и нужные, но второстепенные, мелкие темы; остаются неосуществленными темы наиболее значительные. Мириться с таким положением невозможно. С развитием и обогащением науки только на пути ее высококвалифицированной образной популяризации наша научная кинематография сделает новый шаг навстречу возрастающим запросам зрителей.

●

В последние годы заметно вырос интерес зрителей к мультипликационному кино. Чем это объясняется?

Наиболее важную роль в повышении зрительского интереса играет народность мультипликационных фильмов — народность их сюжетов, их героев, нередко переносимых на экран непосредственно из фольклора, народность изобразительных решений.

Именно этим высоким качеством отличаются лучшие мультипликационные фильмы, созданные на киностудии «Союзмультфильм» и на республиканских киностудиях.

Проявившиеся в мультипликационном кинематографе разнообразие творческих стилей и более заинтересованное обращение к современной теме позволяют проследить его растущие связи с народной жизнью. Надо, однако, иметь в виду, что, как и в прошлом, усложненность художественной формы и условность изобразительных решений, а то и прямое проявление формалистических увлечений и нездоровых вкусов, как это имело место в работах молодых режиссеров Анатолия Петрова («Рассеянный мальчик») и Леонида Носырева («Мозаика»), встречают острую критику кинозрителей. Разумеется, оспаривать справедливость такой критики можно, но не считаться с ней или отбрасывать ее ни в коем случае нельзя. Только работы худож-

ников, размышляющих на уровне времени, способных выразить актуальные общественно-значимые идеи в образной форме, могут быть названы современными, народными. Отрадно, что таких работ становится все больше.

●

В девятой пятилетке более интенсивно — в соответствии с Директивами XXIV съезда КПСС — будет решаться задача технического перевооружения фильмопроизводства и кинематографии в целом.

Директивами по новому пятилетнему плану предусматривается внедрение в кинопромышленность новейшего оборудования, новых материалов и кинопленок, дальнейшее развитие сети кинотеатров и киноустановок.

Сразу же после съезда Комитет по кинематографии при Совете Министров СССР предпринял комплексную проверку технической вооруженности киностудий и использования имеющегося оборудования и аппаратуры с тем, чтобы затем совместно со студиями разработать конкретные планы их дальнейшего технического переоснащения и оказания им необходимой помощи.

За счет строительства новых и реконструкции действующих студийных комплексов и отдельных объектов будет осуществляться дальнейшее укрепление производственной базы киностудий. Технический уровень фильмопроизводства будет расти прежде всего за счет дальнейшего оснащения и переоснащения студий современным кинотехнологическим оборудованием и аппаратурой и внедрения в производство фильмов новых прогрессивных технологических процессов. Имеется в виду осуществить замену амортизированной и технически устаревшей аппаратуры; пополнить цехи киностудий недостающим оборудованием и в первую очередь киносъемочными аппаратами всех видов; высококачественной киносъемочной оптикой, в том числе широкоэкранными объективами с переменным фокусным расстоянием; операторскими кранами и тележками различных видов; высококачественной звукозаписывающей аппаратурой; контрольно-измерительными приборами.

Перед техническими службами киностудий стоит задача внедрить технологию киносъемки с применением телевизионного визирования и контрольной магнитной записи изображения; многокамерный метод съемок при производстве фильмов для телевидения; облегченные осветительные приборы с высокоэффективными галогенными источниками света, улучшающими условия работы актеров на съемочной площадке.

Необходимо также внедрить новые единые технологические процессы записи звука с использованием узкой магнитной ленты и новых видов профессиональной звукозаписывающей аппаратуры, микрофонов и радиомикрофонов; произвести частичную замену устаревших и малопроизводительных проявочных машин в цехах обработки пленки; осуществить дальнейшее изыскание и внедрение новых материалов в строительстве и отделке кинодекораций.

Будет продолжено оснащение киностудий различными передвижными базами для повышения оперативности и улучшения условий труда в киноэкспедициях.

●

Сущность киноискусства, законы его развития, сложные проблемы кинематографического отражения жизни, эстетического освоения действительности давно уже занимают советских искусствоведов, историков, теоретиков кино и кинокритиков. За последние годы вышел в свет ряд ценных исследований, монографий и статей, посвященных истории советского киноискусства, творчеству выдающихся советских режиссеров, актеров, операторов, кинодраматургов. Только издательством «Искусство» за минувшую пятилетку было издано около 300 книг по вопросам кино.

Все большую роль в формировании общественного мнения вокруг новых явлений киноискусства играет и периодическая кинопресса.

XXIV съезд КПСС поставил перед советским киноведением и критикой задачи ответственные и неотложные.

«Несомненно,— говорил Л. И. Брежнев в Отчетном докладе съезду,— успехи советской литературы и искусства были бы еще

значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Советское киноведение и критика обязаны с четких партийных позиций поддерживать художественные завоевания и революционные традиции советского киноискусства, те традиции, которые обогатили мировой экран новым содержанием и новыми героями и утвердили мысль о том, что содержание играет ведущую, определяющую роль в киноискусстве, что без значительного содержания не может быть и значительного художника.

К сожалению, в некоторых трудах по истории кино наиболее существенные явления советского киноискусства иной раз отодвигаются на второй план, а явления временные, преходящие, несущественные, а то и просто связанные с болезнями роста, непомерно выпячиваются и расписываются. Неправомерно большое — в ущерб содержанию фильмов — значение, в частности, отводится вопросам формы, при этом, разумеется, начисто игнорируется мысль о том, что, как заметил еще А. В. Луначарский, «чисто реалистическое отражение может поднять кусок действительности до поэтической значительности». Более того, формальные искания представителей буржуазных киношкол, породившие всяческие чудачества и пустое штукарство на экране, приведшие к полному отсутствию содержания, к замене мысли исследованием психопатологических состояний и грубой чувственностью, к замене возвышенных страстей элементарным скотством, порой возводятся в пример, в эталон, будто бы пригодный и для наших мастеров.

Но если в изучении истории многонационального советского киноискусства сделано все же немало, то этого нельзя сказать о теории советского кино. Здесь еще непочатый край работы, огромное поле для приложения сил теоретиков и практиков экрана. Речь идет о создании целостной теории социалистического киноискусства, основу которой составляла бы ленинская теория отражения и которая противостояла бы искусству буржуазному, чуждому социализму, его бесчисленным пропагандистам и глашатаям, чтобы продукты разложения и распада капиталистического мира и его культуры не выдавались за явления, заслуживающие поддержки.

●

В обстановке острейшей идеологической борьбы на мировой арене советское киноискусство должно решительно противодействовать попыткам врагов коммунизма отравить сознание людей ядом аполитичности и скептицизма. Искусство кинематографа обязано противопоставлять этим попыткам общечеловеческий коммунистический идеал, воспитывать наш народ в духе советского патриотизма и социалистического интернационализма.

Как и во всех звеньях народного хозяйства и культуры, в кинематографии мы не можем останавливаться на достигнутом: надо идти непременно дальше, добиваться большего. Необходимо полнее использовать творческий потенциал всех советских кинохудожников, объединений и студий, еще выше поднять ответственность организаторов фильмопроизводства, творческих работников и работников кинопроката за своевременное выполнение разработанных планов, за бережное и разумное расходование средств и материальных ресурсов, за всемерное укрепление государственной дисциплины.

Художнику, как никому другому, присуще чувство нового. Жизнь, народ, его светлые идеалы побуждают советских кинематографистов к тому, чтобы обострить это чувство, приложить все свои лучшие побуждения, вдохновение, знания, творческий опыт к тому, чтобы творить во имя великой цели — во имя коммунизма, с честью выполнять задачи, поставленные перед советской художественной интеллигенцией, перед нашим искусством историческим XXIV съездом нашей ленинской Коммунистической партии.

Жажда творчества

Вия Артмане

Большое счастье выпало на мою долю — я была делегатом XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Мне трудно найти слова, которые бы выразили силу испытанных мною чувств. Да и время нужно, чтобы глубоко осмыслить услышанное и увиденное на съезде, оценить все значение принятых им решений. Потому мой рассказ — лишь первые впечатления и связанные с ними мысли, рассказ, может быть, больше эмоциональный, чем аналитичный.

Я не раз бывала во Дворце съездов на различных совещаниях, конгрессах, фестивалях. Но такой торжественной атмосферы, такой душевной приподнятости, сосредоточенности, деловитости не наблюдала никогда. Кругом люди с высокими знаками отличия — Герои Советского Союза, Герои Социалистического Труда... Тем приятнее мне было ощутить, как почитается наша актерская профессия. Меня, актрису, как бы отождествляли с образами моих героинь. Правда, героинь только... положительных — за них нести ответственность было, конечно, легче.

Я слушала вместе со всем съездом Леонида Ильича Брежнева, который произносил свой доклад. Слушали его с вниманием огромным, исключительным. По-моему, доклад охватил все сферы и международной политики и нашей жизни. Это была настоящая энциклопедия современности. В Отчетном докладе с глубочайшей обстоятельностью проанализированы развитие нашего государства, состояние науки, производства, сельского хозяйства, вопросы международной политики, задачи мирового коммунистического движения. Большое внимание уделено было искусству. Слушая Леонида Ильича Брежнева, мы убеждались в том, как глубоко руководители нашей партии и правительства проникают в проблемы народной жизни, как хорошо видят ее перспективы, умело вскрывают недостатки.

Я вернусь к некоторым мыслям, высказанным в докладе Л. И. Брежнева, мыслям, связанным с жизнью нашего искусства. А сейчас хочу вспомнить выступления некоторых делегатов.

Все без исключения выступления были интересны, открывали для меня что-нибудь новое. Я постоянно езжу по стране и, казалось, хорошо знаю как центральные, так и отдаленные районы необъятной нашей Родины, знаю людей, их нужды, стремления. Но в ярких и неизменно деловых, богато насыщенных фактами выступлениях делегатов многое раскрывалось иначе, шире, чем я думала и знала на основании своих личных наблюдений. И, пожалуй, самое главное для меня, как актрисы, было в том, что, слушая выступления делегатов, я ощутила нового человека, его возросший интеллект, способность во всем исходить из широких интересов дела.

Наверное, волновалась перед выступлением А. В. Смирнова — ткачиха Яковлевского льнокомбината Ивановской области. Боялась, что от волнения не сможет свободно говорить. Но доброжелательность Президиума и зала помогла ей овладеть собой. Речь Смирновой оказалась одной из самых примечательных. Слушая ее, я думала о том, какой она прекрасный специалист, как знает все звенья огромного предприятия, как жаждет красоты в труде и быту... Из ее речи хочу процитировать один абзац, имеющий прямое отношение к нам, людям искусства:

«Текстильщики, право же, заслужили большего внимания писателей, художников, кинематографистов, нежели то, которое им оказывается. В кои-то веки был снят фильм «Светлый путь»! Хороший фильм о зарождении виноградовского движения в текстильной промышленности. С тех пор он остается в гордом одиночестве».

Я думала: с каким удовольствием взялась бы за роль ткачихи — высокограмотной, энергичной, начитанной, веселой... Показать бы не только превосходное владение техникой труда на фабрике, где она работает (на то есть до-

кументалисты), а состояние ее ума, степень познания, государственность взгляда...

Напишите о такой ткачихе, товарищи сценаристы!

Однажды после заседания съезда нас, группу женщин-делегатов, пригласили на вечер в Комитет советских женщин. Необычайно интересен был для меня рассказ Валентины Николаевой-Терешковой о жизни космонавтов, об их трудной учебе, подготовке, тренировках, о том радостном и о том горестном, трагическом, что входит неотъемлемым элементом в их существование. И вот образ космонавта, олицетворенный в Валентине Терешковой — обаятельной, удивительно простой женщине... С какой свободой говорила она о вещах, для обычного человека невероятных, как легко касалась того, что не очень доступно каждому, требует напряжения ума, углубленной его работы.

И опять я возвращалась к прежней мысли — вот такую бы роль мне, актрисе...

В канун съезда мои друзья, московские кинематографисты, совершили агитперелет по стройкам Сибири. С восторгом рассказывали они о нефтяниках Тюмени, о строителях гигантской Красноярской ГЭС, о добытелях алмазов в Мирном, о тружениках гражданской авиации, без которой невозможно было бы освоить такие пространства. Впечатлений много, ярких и сильных. Но главное, с чем столкнулись мои друзья,— чувство долга. То, что заставляет, скажем, авиаторов, с помощью вертолетов монтирующих буровые вышки, работать в 50-градусный мороз, когда железо прожигает рукавицы, и работать споро, с шуточками.

Кстати, о Тюменском нефтяном месторождении, о его невиданных богатствах, о крайней трудности их освоения и героизме геологов, эксплуатационников, авиаторов — на съезде говорилось неоднократно.

На карте нашей Родины уже почти нет белых пятен. Но они остаются еще у кинематографистов.

Хочу, чтобы меня поняли правильно. Я не собираюсь настаивать на том, чтобы кинематограф отдавал дань каждой из существующих профессий, удовлетворяя, так сказать, ведомственные запросы. Но есть сферы жизни, где в людях определенных профессий как бы концентрируется самое главное, что характеризует человека нашей эпохи. Таких людей я увидела на съезде. Таких людей необходимо показать на экране.

Здесь позволю себе сделать небольшое отступление — поразмышлять над тем, что принято называть современным актером. К теме нашего разговора это имеет прямое отношение. Характер актерского исполнения не остается неизменным, а постоянно обогащается, трансформируется. Актер не существует вне зрителя. А зритель тоже меняется. И вместе с ним меняется и актер. Вот что об этом писал выдающийся артист театра Михаил Чехов: «Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актера... и вносить в спектакль свой оттенок... И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит всякую публику и когда отдает ей свой сегодняшний сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала... Новая актерская техника, о которой я говорю,— вот ключ к «созвучности с эпохой»; новый, глубокий актер, жертвенно отдающий себя аудитории,— вот ключ ко всякой современности».

Можно возразить М. Чехову по поводу любви актера ко в с я к о й публике, можно не согласиться с тем, что он говорит о «жертвенности» творчества, но главная мысль о прямой зависимости искусства актера от уровня зрителей, по-моему, бесспорна. Я бы решилась от себя добавить, что в наших условиях актер должен особенно целеустремленно стремиться удовлетворить зрителя наиболее мыслящего, требовательного и к его уровню подводить остальных.

Современный актер — это, конечно, мастер. Но мастерство при всей необходимости его — вторично. Главное — личность актера, его духовное богатство. Что же, спрашивают некоторые, — играть себя? Отвечу: да, если есть что играть, пожалуйста, играйте. Но один сыграл себя в одной роли и всего себя исчер-

пал, дальше только повторялся. Другой всю жизнь себя играет. А его хватает. Например, Олег Петрович Жаков. Грим особый (за исключением ролей характерных) никогда не использовал. Обилием мотивировок, объяснений, актерских трюков и фокусов роли свои не захламлял. Всегда уважал зрителя, предоставляя ему возможность додумывать, домысливать образ, и как оказался богат, как щедр в своем искусстве: играет почти полвека, а ни разу не повторился, не застопорился на достигнутом. И Донатас Банионис в себе находит много такого, что увлекает зрителя, наталкивает его на серьезные раздумья.

Говоря о яркой, сильной личности актера, нельзя не назвать Алексея Баталова, Михаила Ульянова, Ивана Лапикова, Сергея Бондарчука, Всеволода Санаева, недавно скончавшегося прекрасного артиста Серго Закариадзе, Евгения Матвеева и Евгения Леонова, Инну Чурикову, Людмилу Чурсину, совсем юную Наталью Белохвостикову и многих, многих других. Это очень разные люди и актеры, но все несут в себе и большую культуру и заряд сегодняшней жизни, напряжение времени, эпохи.

Актер — высокое звание, высокая должность! В нашей стране любовь и уважение зрителей к актерскому искусству и труду необычайно велики. Как же при таких обстоятельствах важна гражданственность актера, стиль его поведения в быту, не только на сцене или на экране. В этом определенная трудность жизни актера. На нем всегда и всюду сосредоточено внимание. Там, где другие люди могут «отпустить» себя, актер ни на минуту не должен выключать самоконтроль. Вокруг каждого интересного актера — легенда, а легенду разрушать нельзя: в ней в какой-то грани, в какой-то доле олицетворяется общественный, человеческий идеал.

Но вернусь к актерскому творчеству. Допустим, мне предложили сняться в хорошей, драматургически разработанной современной роли — крупного ученого, женщины, работающей на переднем крае нашей науки. И лежит передо мной этот сценарий, о котором я столько мечтала. И манит и пугает меня сильный и прекрасный образ героини. Я не хочу обижать ни коллег, ни себя. Но надо же признаться, что, отдавая много силы съемкам, репетициям, спектаклям, мы все же не уделяем достаточно времени для обогащения своего ума, для пополнения копилки своих знаний. А ведь для воплощения интересного современного характера одного желания сыграть его, одних эмоций мало. Да и эмоции, проверенные интеллектом, становятся другого порядка: рангом выше, что ли. Готовы ли к такой работе и мы, актеры и режиссеры? Боюсь, что далеко не все. Мы, кинематографисты, в этом приходится признаваться, часто отстаем от наших зрителей. Отстаем от бурного ритма и размаха жизни, от духовного роста наших людей. И на съезде партии я почувствовала это с особенной остротой.

Когда произведение отвечает жизненным интересам и устремлениям людей, когда зрители находят в нем то, что сопряжено с их мыслями, чувствами, надеждами — приходит успех. Мы хорошо знаем это по реакции публики на такие картины, как «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», «Никто не хотел умирать», «Живые и мертвые». В этих случаях зрительный зал и экран живут одной жизнью, существуют как бы на одном дыхании. За мгновения этого духовного единства мы и отдаем все силы своего творческого труда. Потому что только в этих условиях искусство может выполнить свою все возрастающую роль «в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры»,— о чем так убедительно сказал Л. И. Брежнев.

Эта мысль товарища Брежнева особо взволновала и обогатила нас, кинематографистов, представляющих искусство самое массовое и, вероятно, поэтому самое важное. Мы ведь располагаем совершенно исключительными, никакому другому искусству недоступными возможностями для активного участия в формировании коммунистического сознания людей, их высокой нравственности. Мы работаем для самых широких народных масс. В буржуазных странах понятия «массовая культу-

ра», «массовое искусство» толкуются как нечто низкопробное, рассчитанное на низменные вкусы. Для нас, советских художников, определение «массовое» означает устремленность к искусству высоко нравственному, пробуждающему в человеке гражданскую активность, патриотические чувства, благородные порывы. Изначальная задача всегда такова. Другое дело, что не во всех случаях удается осуществить задуманное. Но одно дело творческая неудача, другое — невзыскательность, холодное ремесло. Леонид Ильич Брежнев справедливо и очень вовремя предупредил нас, что актуальная тема — это еще не все. Необходимо вложить в творческий труд всю силу своего таланта. Наша эпоха, люди, созидающие новое общество, заслуживают со стороны художников такой полной отдачи сил, высокого полета фантазии, творческого вдохновения. Если всего этого нет, то самая значительная тема не волнует, не зажигает зрителей. Ремесленнические поделки только компрометируют большую тему. А ведь как часто бывает, что посредственный режиссер, козыряя важностью темы, требует, чтобы его фильм без промедления запустили в производство. В то же время мастера, более требовательные к себе, иной раз пребывают в долгих простоях, не считая возможным браться за недоброкачественный материал. Думаю, что руководители нашего кинематографа, директора киностудий сделают для себя выводы из доклада товарища Брежнева: большая тема — большому художнику!

Считаю необходимым остановиться еще на одном положении доклада: «Несомненно, успехи советской литературы и искусства были бы еще значительнее, а недостатки изживались бы быстрее, если бы наша литературно-художественная критика более активно проводила линию партии, выступала с большей принципиальностью, соединяя взыскательность с тактом, с бережным отношением к творцам художественных ценностей».

Для меня здесь дорого каждое слово. И призыв к большей политической активности критики, и мудрый совет соединять взыскательность с тактом, и желание видеть в критике действенное средство развития искусства.

У меня нет личных обид на критиков. И встречала я среди критиков немало глубоких знатоков своего дела. Но приходилось мне наблюдать в критике субъективизм и поверхностность суждений. Свое отношение к таким критикам я выразила, играя роль Кирьяновой в спектакле «Снимается кино», поставленном в Академическом театре имени Райниса, где я работаю. Играю я эту роль резко, напористо, выражая протест против таких «критиков», как Кирьянова, против тех, кто «пристроился при искусстве» и, используя сложившиеся обстоятельства, думает только о том, как извлечь из них выгоды для себя — мелкие и крупные.

Когда-то на театральной конференции я слушала выступление женщины-критика. Она говорила, что раньше очень легко писала. Легко хвалила, легко ругала. А потом поработала в театре, увидела, как создается спектакль, и устыдилась своих прошлых писаний. Теперь работать ей стало труднее, но и радостнее, так как она чувствует себя другом артиста, даже когда критикует его. Так и должно быть! Наше дело должно быть кровным делом критика, тогда мы поймем друг друга и будем еще больше нужны друг другу.

В ряде выступлений на съезде шла речь о слиянии национального с интернациональным, о взаимообогащении национальных культур в условиях социалистического содружества наций. В речи первого секретаря Центрального Комитета Компартии Латвии А. Э. Восса говорилось, в частности, о плодотворности взаимного обмена кадрами. Пользуясь случаем, мне хотелось бы напомнить о том, как идея обмена кадрами осуществлялась в советском латышском кино и какие плодотворные результаты она принесла.

После окончания Великой Отечественной войны для организации Рижской киностудии к нам прибыла группа кинодокументалистов, работавших на центральных студиях. Среди них были и фронтовые кинооператоры, лауреаты Государственной премии СССР Герман Шулятин и Михаил Шнейдеров. Организовав студию, эти многоопытные и талантливые

мастера остались работать в Латвии, и их творчество во многом определило высокие достижения нашей современной кинодокументалистики. В развитии игрового кино Латвии велика роль ленинградского режиссера Александра Иванова (он у нас поставил фильмы «Сыновья» и «Возвращение с победой») и московских режиссеров Юлия Райзмана (фильм «Райнис») и Леонида Лукова (фильм «К новому берегу»). Своим появлением в кино я обязана Павлу Арманду, создавшему у нас несколько значительных фильмов. Московские и ленинградские коллеги многое сделали для приобщения латышских театральных актеров к кино, для воспитания латышских кинорежиссеров и сильной группы вспомогательных работников. Да и студия благодаря им встала на ноги, обрела свое лицо.

И вот теперь, по прошествии ряда лет, у нас возникла возможность для творческого «ответа». Наши актеры — Э. Радзиня, Э. Павулс, К. Себрис, Г. Цилинский, Х. Лиепинь — все чаще стали сниматься на студиях Москвы и Ленинграда, в других республиках. Моя любимая работа —роль Сони в картине «Родная кровь»— связана с киностудией «Ленфильм»; с благодарностью вспоминаю также съемки на Свердловской киностудии в картине «Сильные духом». Наши документалисты часто выполняют заказы «Совэкспортфильма» и различных других крупных организаций. Завязываются связи с нашими композиторами и художниками, профессиональный уровень работы которых удовлетворяет самые взыскательные вкусы. Видимо, обмен творческими кадрами будет принимать все более многообразные формы.

А посмотрите, как активно трудятся на студиях всех союзных республик страны литовские кинематографисты. Актеры Д. Банионис, Р. Адомайтис, Л. Норейка и другие заняты в фильмах, выпущенных в разных республиках. Режиссер Вильнюсской киностудии Витаутас Жалакявичус сейчас ставит картину на «Мосфильме». Оператор Ионас Грицюс работал на киностудии «Ленфильм» над экранизациями «Гамлета» и «Короля Лира», с честью представляя школу своего учителя, замечательного советского оператора Андрея Москвина. Я привела далеко не все примеры такого плодотворного содружества. Разнообразны маршруты грузинских мастеров кино, белорусских, киргизских. Происходит очень важный процесс слияния и взаимообогащения национальных кинематографических культур.

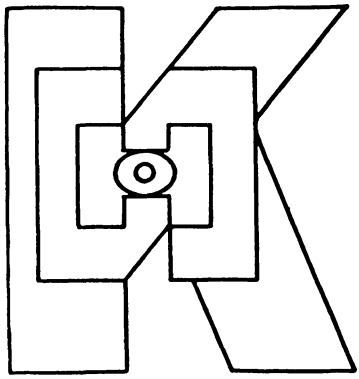
В своем докладе Л. И. Брежнев подчеркивает необходимость внимательного отношения к творческим поискам художника, создания условий для полного раскрытия его индивидуальности, расцвета на основе метода социалистического реализма разнообразных форм и стилей. «Сила партийного руководства,— говорит Генеральный секретарь ЦК нашей партии,— в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах».

Замечания Леонида Ильича Брежнева открывают огромные просторы для мастеров искусства, вдохновляют на творческие поиски. В Отчетном докладе есть и мудрый совет партийным работникам, действенная рекомендация — как осуществлять свою деятельность в области искусства, какие формы работы применять нам, художникам сцены, кино, писателям и музыкантам.

У нас в республике прошли встречи, на которых я рассказывала о съезде, беседовала о том, какую программу жизни нашей страны выдвигают решения XXIV съезда КПСС. Задачи перед всем народом встают огромные. Но люди воспринимают перспективу больших и трудных дел с энтузиазмом. Потому что знают: все это — для их блага, для их счастья, для светлого будущего.

И мы, кинематографисты, с тем большей взыскательностью должны подходить к выполнению своего гражданского и творческого долга — правдиво показать эту сложную, прекрасную жизнь советского народа.

Жажда творчества — вот то главное, что пробудил съезд и не только в нас, работниках кино, театра и литературы, но и во всех советских людях.



Новые фильмы

«Направление главного удара»
«От съезда к съезду»
«Счастье Анны»
«Открытие профессора Александрова»
«Эксперимент № ...»

„Багратион“ — это победа!..

Далъ Орлов

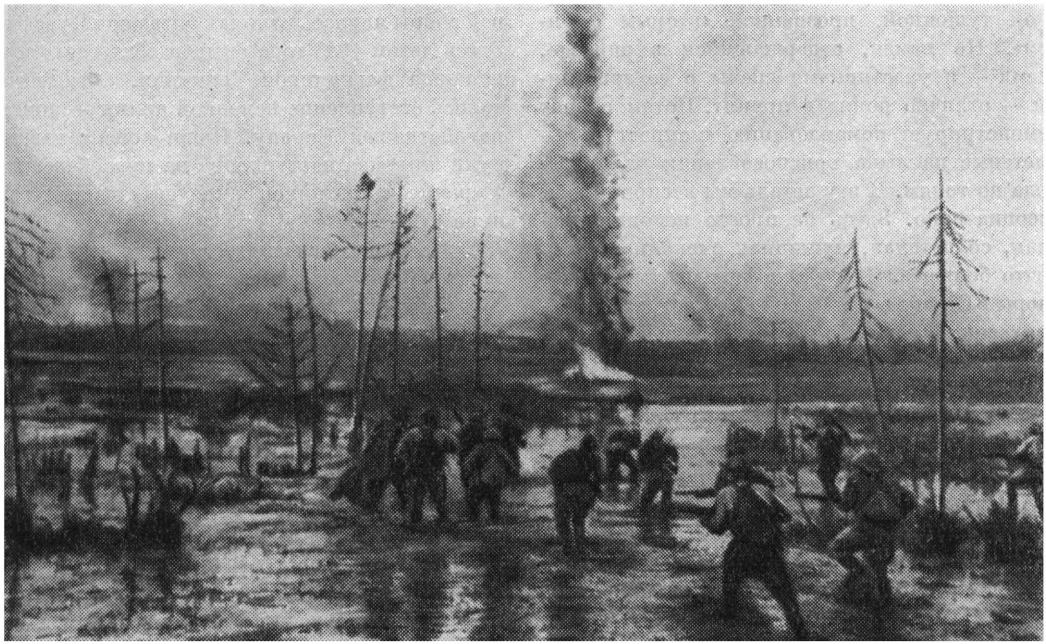
«Освобождение». Фильм третий — «Направление главного удара». Сценарий Ю. Бондарева, О. Курганова, Ю. Озерова. Постановка Ю. Озерова. Оператор И. Слабневич. Художник А. Мягков. Композитор Ю. Левитин. Звукооператор Е. Кашкевич. Редактор Г. Марьямов. «Мосфильм», 1970. В создании фильма принимали участие киностудия ДЕФА (ГДР), студия ПРФЗФ (Польша).

Первые дни демонстрации фильма «Направление главного удара» сразу показали, что ему уготован такой же зрительский успех, какой сопутствовал первым двум сериям киноэпопеи «Освобождение» — «Огненная дуга» и «Прорыв». Думается, что ни жанр произведения — историческая хроника, хотя он в кино достаточно редок, ни участие в картине известных актеров в данном случае еще не явились тем, что определило интерес массовой аудитории к произведению. Природа этого интереса более глубока и серьезна — она кроется в высоких гражданских, патриотических чувствах советского зрителя.

Наиболее рьяные любители фальсифицировать новейшую историю пытаются перелицевать представление о ее ходе, доказать, что решающее значение в победе над гитлеризмом имели события, происходившие не на Восточном, а совсем наоборот — на Западном фронте. Таким «историкам» нередко приходят на помощь кинематографисты. Высококвалифицированные профессионалы во всеоружии съемочной техники, цвета, света, музыки, призвав под свои знамена армии «звезд» и армии статистов, изготовляют зрелища типа «Битвы в Арденнах» или «Самого длинного дня». В этих лентах всего много. Нет сущей безделицы — правды.

Однако было бы ошибочным думать, что киноэпопея «Освобождение»— это принятие боя с нашими идейными антагонистами на одном уровне. Нет. Здесь схватка ведется если и на том же плацдарме, то другим — победным оружием.

Авторы «Освобождения» выступают с позиций исторической правды, высокого патриотизма и интернационализма, воинствующей коммунистической партийности. Глубокое изучение фактического материала, горячее желание представить события в их подлинном свете, стремление привлечь для этого разнообразные средства художественной выразительности, поистине самоотверженный труд — вот те факторы, которые обеспечили успех картине, уже сегодня поставили «Освобождение» в ряд принципиальных достижений советского кинематографа.



«Направление главного удара»

Третья часть киноэпопеи —«Направление главного удара»— повествует об одной из решающих битв Великой Отечественной войны, о подготовке и проведении летней наступательной кампании 1944 года. В этот период уже трещала по швам гитлеровская военная машина. Орды врага, отчаянно сопротивляясь, оставаясь еще силой грозной, упорной, коварной, откатывались назад, к советской границе. Предшествующие удары Советской Армии сделали свое дело.

Ожидание второго фронта занимало не только государственных руководителей. О нем говорили, его ждали и рядовые участники войны, каждый, кто держал в руках автомат, ходил в атаку, лежал под бомбежками. И чем дольше это продолжалось, чем явственнее советские солдаты чувствовали дыхание Победы, приближаемой их каждодневным мужеством, тем чаще в разговорах на эту тему проскальзывала ирония: неплохо бы, конечно,— второй фронт, но можно уже и обойтись...

В фильме «Направление главного удара» есть эпизод, когда Жуков и Рокоссовский осматривают передовые позиции 1-го Белорусского фронта, по заданию Ставки проверяют реальность продвижения советских танков в этих болотистых топких местах, где, как объясняет командующий 65-й армией генерал-полковник Батов, у немцев нет сплошного фронта обороны. Она построена «по принципу отдельных опорных пунктов на сухих возвышенных местах...» Проходя мимо расположившихся для привала солдат, Жуков спрашивает: «Чем закусываете?» «Вторым фронтом, товарищ генерал»,— бодро и лукаво отвечает самый разбитной из них.

В зрительном зале в ответ на эту реплику раздается одобрительный смех. Смеются помнящие те времена, смеются и те, кто хорошо знает характер своих отцов... Солдат, впрочем,

тут же пояснил, что закусывают они американской тушонкой, прозванной «вторым фронтом». Но намек, содержащийся в эпизоде, всеми — и участниками сцены и ее зрителями — отлично понят и принят. Потом солдат демонстрирует командованию «мокроступы»— плетеные из лыка приспособления для перехода по топям. И эту деталь мы воспринимаем ассоциативно. Здесь не просто исконно русская, солдатская, мужицкая смекалка. Здесь нечто большее. Сразу вспоминаются недавние споры в Ставке о том, можно ли наступать в Белоруссии. И теперь с удовлетворением видишь живую, искреннюю, подкрепленную собственной инициативой готовность солдат выполнить новый, трудный, но необходимый приказ командиров — выполнить его наилучшим образом.

А старый партизан, что на танке ворвался в оккупированный Минск и, чтоб сподручнее сидеть было, подушку прихватил из разрушенного дома?.. Не много метража отведено в третьей серии «Освобождения» показу рядовых тружеников войны. Но эпизоды отобраны точно, умело, запоминаются.

Действие фильма «Направление главного удара», как уже отмечалось, организовано вокруг основного события: поиск Ставкой единственно верного решения проведения летней наступательной кампании 1944 года. Как нанести врагу удар сокрушительный, перехитрить его, потрясти внезапностью? Итог «сюжета» вот уже более четверти века известен каждому. И тем не менее, происходящее смотрится с неослабевающим интересом. Почему? Только ли живое и естественное любопытство ведет здесь зрителя: что сказал Сталин, что ответил Рокоссовский, как посмотрел при этом Жуков? Нет, конечно. Авторы умело строят действие, помнят об изначальных законах драматургии, увлекают зрительское внимание поступательным развитием событий. Но главное — сами эти события в их глобальном историческом содержании, их политический смысл и значение.

Еще до появления титров третьей серии диктор в нескольких словах сообщает содержание первых двух:

— Генеральным сражением второй мировой войны явилась великая битва под Курском. Здесь летом 1943 года были разбиты танковые полчища фашистской Германии. Отсюда началось отступление немецкой армии — армии, поработившей Европу. Наши войска развернули широкое наступление на правобережной Украине и двигались к государственной границе СССР....

С этого исторического момента начинается действие нового фильма.

В кабинете Сталина (Б. Закариадзе) собралось советское верховное командование. Ранняя весна 1944 года. Просторный кабинет, за окнами которого — Москва. А где-то там, далеко от стен столицы, 1-й, 2-й и 3-й Украинские фронты ведут наступление. Наступление трудное, яростно сопротивляется враг, невероятные осложнения создает весенняя распутица. Все это имеет в виду маршал Жуков (М. Ульянов), когда предлагает временно перейти к обороне, чтобы собраться с силами для нового броска вперед.

Но своевременна ли сейчас передышка? Сталин выносит для обсуждения вопрос о направлении главного удара летней кампании. Баграмян (В. Карен) советует наступать в Прибалтике, у него есть на это резонные соображения. Контраргументы приводит начальник Генерального штаба Антонов (В. Стржельчик), он напоминает об основах тактики танкового наступления — о необходимости для него широкого и удобного плацдарма. Так мы становимся свидетелями работы коллективной мысли Ставки. Смелое решение предлагает Жуков: наступать там, где немцы совершенно не ждут,— в болотистых и лесистых местах Белоруссии. Шаг действительно смелый, сулящий многое, но требующий предварительной проверки...

Провести эту проверку Сталин поручает Жукову и Рокоссовскому (В. Давыдов).

В ходе той поездки, как мы знаем, Жуков и Рокоссовский побывали в расположении 65-й армии генерал-полковника Батова (В. Заманский), исследовали передовой рубеж, тщательно оценили обстановку и пришли к окончательному выводу: здесь наступать можно!

«Направление главного удара». Рокоссовский — В. Давыдов, Жуков — М. Ульянов

Коль пройдет солдат, то пройдет и танк. Пехота уложит гати, а по ним техника устремится в прорыв.

Мы снова в ставке Верховного Главнокомандующего. Рокоссовский докладывает итоги рекогносцировки, предлагает наступать в направлении на Бобруйск. Его поддерживает Жуков, рекомендуя при этом не трогать четыре танковых армии, что дислоцированы за правым флангом 1-го Украинского фронта. Это введет немцев в заблуждение — именно отсюда они будут ждать попытку прорыва.

Позже мы узнаем, что расчет советского командования полностью оправдался. 12 июня собравшиеся в рейхсканцелярии Клюге, Модель, Гитлер допустят еще одну роковую для себя ошибку — решат, что наше наступление последует со стороны Украины...

Я затронул только отдельные звенья из сложной истории подготовки операции «Багратион». Но и по ним ясно, как драматургия жизни, драматургия поисков единственно верного в той обстановке решения — где и как наступать — стала драматургией фильма, главным стержнем, вокруг которого завязываются и взаимодействуют все художественно выразительные компоненты.

Авторы постоянно держат нас в курсе событий во всем их размахе. В каждый момент фильма мы воспринимаем не только то, что на экране,— нас не покидает чувство масштабности происходящего. Мы информированы и о том, что происходит здесь, и о том, что свершается далеко за пределами конкретно изображаемого — в резиденции Черчилля (Ю. Дуров) или Рузвельта (С. Яськевич), в логове ли Гитлера, в партизанских ли отрядах Козлова или в танковом корпусе Панова...

Нам, например, сообщают о событиях только одной ночи — с 23 на 24 июня 1944 года: Баграмян прорвал немецкий фронт, форсировал Западную Двину и окружил Витебск.

«Направление главного удара»

Черняховский своим правым флангом стремительно продвинулся к Березине. Второй Белорусский тоже успешно прорвал оборону и пошел на Могилев. Белорусские партизаны в эту ночь молниеносными операциями парализовали все железнодорожные пути в тылу противника...

Одна ночь... Правда, ночь особая — накануне нанесения главного удара...

Трудно найти сюжеты более вдохновенные и захватывающие...

Оставаясь и на этот раз в жанре исторической хроники, авторы в третьей части цикла еще больше тяготеют к эпической манере повествования. И, как следствие этого, подчеркивание индивидуального в процессе художественной реализации тех или иных характеров не включается ими в число задач первостепенной важности. Здесь способ типизации иной, более обобщающий. Предпочтение отдается общему, схожему, единому для многих. Так появляется солдат с «мокроступами» или тот старый партизан на танке. И не только они. Санинструктор Зоя (Л. Голубкина), мужественный лейтенант Цветаев (Н. Олялин), лихой командир батальона, «отец солдатам» капитан Орлов (Б. Зайденберг) — все они не столько именно «эти» персонажи, сколько олицетворение вообще девушек-санинструкторов, мужественных влюбленных лейтенантов, лихих командиров батальонов... В том же роде обрисованы порой и вполне конкретные исторические личности, как, скажем, командир 1-го гвардейского танкового корпуса генерал-майор Панов (Н. Рыбников). Это образ не портретный, а опять-таки скорее олицетворение многих ему подобных генералов-танкистов — плечистых, с открытыми обаятельными лицами, скульптурно возвышающихся над люками грозных танков.

Указанный принцип продолжен и в показе представителей французской авиаэскадрильи «Нормандия». Вот один, укрупненный для нас авторами — некто Жак (Л. Прыгунов), и вот

«Направление главного удара». Зоя — Л. Голубкина, Орлов — Б. Зайденберг, Цветаев — Н. Олялин

советский лейтенант Зайцев (В. Разумовский), приревновавший Жака к обаятельной телефонистке, которой, сколь помнится, и имени даже не дано. В том же ряду — белобородый старик, встречающий хлебом-солью Рокоссовского в освобожденном Бобруйске и произносящий слова самого точного, но и самого широкого смысла: «Стало быть, научились бить немцев?..» Люди-символы, образы-знаки, почти песенные обобщения, почти былинные олицетворения. Олицетворения авторских идей, исторических сил, человеческих характеров, роли той или иной общественной группы в мощном потоке грандиозных событий...

Плохо это или хорошо? И не то, и не другое. Просто так надо в пределах избранной задачи, во имя целей, начертанных перед собой авторами. Но тут же, признаюсь, возникает мысль-предостережение: не упрощаю ли я истинное положение вещей в погоне за системой в собственных умозаключениях?.. В какой-то степени, видимо, упрощаю. Ибо если два летчика в принципе суть символы, то героический поступок, совершенный Зайцевым (сначала он спас раненого Жака, потом они оба одновременно погибают), столь конкретен, так сюжетно разработан в деталях, в нем заключен такой заряд живой эмоции, что он явно тяготеет к иным стилистическим и жанровым принципам кинематографического изложения, захватывает человеческим содержанием, в нем заключенным.

Ясно, что просто отнести эпопею «Освобождение», в том числе третью ее часть, к жанру исторической хроники, не значит исчерпать всех определений ее жанровых, художественно-стилистических, ее, если хотите, творчески-методологических особенностей. Здесь есть над чем поразмышлять в будущем. Однако и ныне очевидно, что, поставив перед собой кинематографическую задачу невиданной сложности, создатели фильма смело отошли от многих канонов и прописей.

Чтобы подчеркнуть народный характер вой-

ны, показать масштабы исторической битвы, они строят повествование, как бы двигаясь от общего к частному. Грандиозные панорамы грандиозных битв, мастерски снятые с земли, с воздуха, с воды передвижения войск, взаимодействия частей и подразделений, все это, схваченное целиком, когда даже ряды самолетов, стремительно пронзающих небо над клубящейся взрывами битвой, увидены сверху, когда танки ползут, будто жучки, тянут борозды через бесконечное поле брани, и человеческие фигурки, пригибаясь, бегут и срываются с понтонов в грязную воду, изрешеченную пулями,— все это резко и внезапно укрупняется, как при смене объективов.

В призывном кличе лицо капитана Орлова, поднимающего подразделение в атаку... Холодные, в речных каплях плечи Зои, прижавшейся к груди Цветаева... Укрупнение не просто деталей — укрупнение судеб, развитие локальных сюжетов. Зоя бросается на простреливаемую территорию спасать раненых... Партизаны, переодевшись в немецкую форму, выходят из леса, снимают вражеский патруль... Орлов ведет свою «болотную рать», всем обещает медали... Игра контрастов, резкая смена масштабов изображения, разные плотности кинематографического письма...

Однако мне показалось, что в третьей серии выглядят все же слишком отрывочно сюжетные линии, связанные с этими персонажами. Хочется чуть дольше вглядеться в них. Особенно это относится ко всей «партизанской» линии фильма. Впрочем, если не последняя, то многие другие претензии возможно отпадут, когда все четыре фильма встанут в ряд и с одновременно впечатляюще представленной ролью штабов и тех, кто осуществлял стратегию войны, окончательно и полно завершится обрисовка образов рядовых ратных тружеников, представляющих народ, одержавший победу в величайшей битве истории.

В «Направлении главного удара» на высоком уровне произведены батальные киносъемки. Проход танков через болота выглядит здесь торжествующе и победно! Наполняет сердце гордостью за нашу технику, за непреклонное мужество советских солдат, сделавших невозможное возможным, впервые в истории войн проведших тяжелую технику через непроходимые топи. Участник беспримерного похода писатель Анатолий Ананьев рассказывал недавно в «Правде»: «Мне самому довелось идти тогда по этим болотам в составе войск 1-го Белорусского фронта. Как солдат — участник тех боев, могу засвидетельствовать: кадры нашего наступления настолько достоверны в фильме, что во время его демонстрации мне порой казалось, что я смотрю в этих эпизодах взятую из архивов документальную киносъемку».

О документальном характере воспроизведения событий сказано не случайно. Больше того, в игровую ткань фильма то и дело врывается собственно хроника, но стыков мы практически не ощущаем. Особенно запоминаются кадры высадки англо-американских войск в северной Франции, кадры, показывающие действия белорусских партизан и, конечно же, проход облезлых, запуганных фрицев по улицам Москвы... В последнем случае камера чуть дольше задерживается на группе пленных немецких генералов, изо всех сил тщащихся сохранить достойное лицо при бесповоротно проигранной игре.

Несколькими минутами позже Гитлер будет метаться по экрану и предавать анафеме своих плененных генералов, и мы еще раз на мгновение забудем, что в одном случае нам был предложен документ, а в другом — эпизод, разыгранный группой отличных актеров из ГДР.

В том, что фильм получился исключительно достоверным с точки зрения передачи хода событий, их подлинной атмосферы и обстановки, огромная заслуга главного военного консультанта генерала армии С. Штеменко, военных консультантов генерал-полковника танковых войск Г. Орла, вице-адмирала В. Алексеева, генерал-лейтенанта С. Синякова, полковника Армии ГДР И. Вицлебена, полковника Войска Польского З. Залусского.

Года полтора назад мне довелось побывать в гостях у полковника Армии ГДР И. Вицлебена. Живет он в Потсдаме в доме, недалеко отстоящем от отеля «Цецилиенхоф», в котором

ныне расположен музей, а некогда было подписано Потсдамское соглашение. И. Вицлебен показывал тогда толстые альбомы редких фотографий, пачки документов — материалы к фильму «Освобождение». С большой тщательностью велась работа по точной реставрации событий! Сегодня мы видим результаты этих усилий. Укажем дополнительно на сцены в рейхсканцелярии, на показ операции «Валькирия» — истории заговора против фюрера, организованного группой высших немецких офицеров. Подлинность воспроизведения в данном случае стала верным средством разоблачения политического, нравственного, психологического краха фашизма в лице его главарей.

Другое дело, что в драматургическом отношении эпизод «Валькирия» показался мне несколько затянутым, ибо сама эта операция, конечно же, не имела и не могла иметь того удельного веса в истории войны, который можно предположить, видя, сколько места отпущено ей в до предела насыщенном событиями фильме. Хотя надо признать, что смотрится он с большим интересом. Здесь в полной мере проявилось мастерство актеров из ГДР Ф. Дица (Гитлер), Х. Гизе (Геббельс), Х. Шельцке (Фромм), В. Виланда (Бек), А. Штруве (Штауфенберг) и других.

Третья серия «Освобождения» заканчивается выходом советских войск к границам Польши. По переправе через Западный Буг движутся подразделения Польской народной армии, чтобы первыми вступить на родную многострадальную землю. Их приветствуют советские солдаты.

— Началось освобождение порабощенной Европы,— звучит голос диктора.— А впереди еще были Варшава и Будапешт, Белград и София, Вена и Бухарест, Братислава и Прага, впереди был Берлин...

Советский эпический кинематограф обогатился новым масштабным произведением, посвященным победе советского народа в Великой Отечественной войне. Даже сейчас, когда эпопея только близится к завершению, можно сказать, что мы оказываемся свидетелями события выдающегося. Фильм показывает в полном соответствии с исторической правдой ту решающую роль, которую сыграла в организации побед наша партия. Коммунисты были впереди на самых трудных и решающих участках, народ, ведомый партией, сокрушил врага, и в заключительной части киноэпопеи эта мысль, уже сейчас звучащая сильно и четко, получит, несомненно, свое окончательное, еще более полное и емкое образное выражение.

В той войне победил наш советский социалистический строй, продемонстрировав миру свою несокрушимую жизнеспособность, победил народ, строящий самое передовое общество на земле — коммунизм, победил ценой тяжких утрат. За годы войны погибло 170 тысяч американцев, 390 тысяч англичан и 20 миллионов советских людей. Благодарное человечество не забудет подвига советских патриотов, боровшихся на фронтах Отечественной войны не только за освобождение Родины — за освобождение всей Европы от фашистского гнета.

О жизни каждого из нас

Иван Менджерицкий

«От съезда к съезду». Авторы сценария В. Беликов, Е. Козырев. Режиссер И. Гутман. Композитор Л. Гарин. Звукооператор И. Гунгер. Редактор О. Щербакова. Центральная студия документальных фильмов, 1971.

О чем этот фильм? Можно сказать коротко: он о жизни — о моей, о вашей, о жизни всего народа, всей страны. Его следует отнести к разряду так называемых обзорных фильмов. Мне кажется, что в документальном кинематографе это самый трудный жанр. В рамках одного фильма рассказать об очень разных явлениях и об очень разных людях, найти единую драматургическую основу для всего повествования — решение таких задач редко кому удается совместить.

Как правило, такие фильмы бывают иллюстративны, в них много необязательных эпи-

зодов, их композиция нечетка. Они, в большинстве своем, рассказывают лишь о конечном результате, а не о процессе. В то время как именно процесс — будь то строительство гигантской ГЭС, работа над научным открытием или формирование личности — всегда бывает интересен, всегда изобилует драматургическими коллизиями.

Авторам фильма «От съезда к съезду» удалось избежать «типологических» недостатков обзорных картин.

Композиция их фильма проста. Он начинается с кадров XXIII съезда КПСС. Авторы рассказывают о Директивах по пятилетнему плану развития народного хозяйства СССР на 1966—1970 годы, принятых XXIII съездом.

В финале этой части звучат слова из выступления Генерального секретаря Центрального Комитета КПСС Л. И. Брежнева: «Прежде всего надо сказать, что пятилетний план на 1966—1970 годы является новым важным этапом борьбы советского народа за создание материально-технической базы коммунизма. ЦК КПСС определил главную задачу нового пятилетнего плана. Она состоит в том, чтобы на основе всемерного использования достижений науки и техники, индустриального развития всего общественного производства, повышения его эффективности и производительности труда обеспечить дальнейший значительный рост промышленности, высокие, устойчивые темпы развития сельского хозяйства и благодаря этому добиться существенного подъема уровня жизни народа, более полного удовлетворения материальных и культурных потребностей всех советских людей».

Фильм и рассказывает о том, как решалась, как была решена задача, поставленная на XXIII съезде партии.

Рассказ построен интересно, наглядно, он помогает понять, какой путь прошла страна от XXIII до XXIV съезда и как величественно, как уверенно она его прошла.

Фильм создавался в то время, когда был уже опубликован проект Директив XXIV съезда КПСС. И это бесспорно помогло авторам сделать картину не только о вчерашнем и сегодняшнем дне нашей жизни. Им удалось большее — просмотрев их фильм, зритель может увидеть и будущее страны — ее промышленности, сельского хозяйства, науки, культуры, быта ее граждан.

Эта картина подводит нас к пониманию и главной задачи девятой пятилетки, определенной в докладе Леонида Ильича Брежнева на XXIV съезде КПСС — существенное повышение благосостояния трудящихся. Рост благосостояния народа — высшая цель экономической политики нашей партии.

На экране представлены ведущие отрасли нашей промышленности — металлургия, машиностроение, энергетика, нефтяная промышленность, транспорт... Авторы рассказывают о нашем сельском хозяйстве, о науке, о новых городах, о быте советских людей...

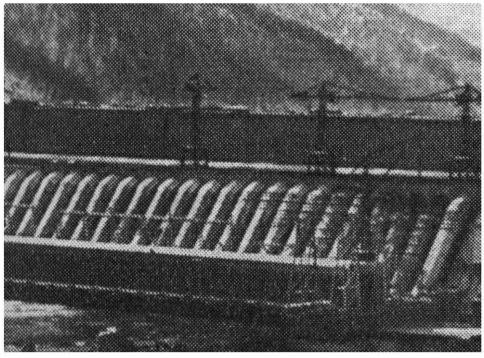
Вроде бы всё мы это знаем — читали в газетах, смотрели в киножурналах, программа «Время» Центрального телевидения оперативно показывала нам важнейшие события, происходившие в стране. Но фильм, один этот фильм вобрал в себя все самое главное, все самое значительное, самое яркое, сделанное за пятилетку народом. Поэтому он и выглядит таким объемным, поэтому, посмотрев его, можно понять и оценить размах коммунистического строительства в стране, его ритм, его достижения.

Эпизоды фильма благодаря искусному монтажу и точному дикторскому тексту органично сменяют друг друга. Но успех картины зависит в первую очередь от ее героев. Их не много в фильме, и место, отведенное каждому из них, не очень-то велико. Но именно такая конкретизация позволяет понять, каким образом великие задачи оказались по плечу стране, народу, как они превратились в великие свершения.

О героях фильма рассказано без авторского умиления и без чрезмерных восторгов, без напыщенной декларативности, а это, увы, бывает нередко даже в так называемых фильмах-портретах.

Итак, герои картины.

Я подсчитал по монтажным листам, сколько метров отведено каждому из них. Оказалось — 15—20. Значит, всего 30—40 секунд вы буде-



«От съезда к съезду»

те видеть их на экране. Ну как можно за такой срок даже не понять, а хотя бы разглядеть человека? Оказывается — можно и понять.

Сейчас документалисты стремятся рассказ о том или ином событии или явлении вести через конкретное лицо. Обычно такой подход к документальному материалу приносит положительные результаты. Но авторы фильма «От съезда к съезду» выбрали другой путь.

Предположим, что весь большой эпизод об энергетике они построили бы на одном из героев — хотя бы на рассказе о начальнике строительства Красноярской ГЭС А. Е. Бочкине. Конечно, при такой композиции часть, касающаяся строительства гиганта на Енисее, стала бы убедительней. Ну, а все остальное — не мог бы потерять рассказ об атомных электростанциях, ЛЭПе, других объектах что-то существенное и важное?

Создатели фильма раскрывают величие рабочего человека через дело, которому он служит. И здесь главная их удача состоит в том, что герои фильма при всей своей незаурядности не кажутся людьми исключительными, единственными в своем роде. И хотя впрямую нигде об этом не говорится, становится ясно — рядом с ними тоже люди героического труда, не менее ярких биографий.

В этих эпизодах особенно удачно проявляется мастерство режиссера, умеющего лаконично и образно, буквально в двух-трех фразах рассказать о человеке.

Андрей Ефимович Бочкин — начальник строительства Красноярской ГЭС.

Мы видим его среди членов комиссии, приехавшей на пуск нового агрегата Красноярской ГЭС. Он не молод, немного угрюм, кажется человеком, лишенным эмоций. Но в его облике чувствуется скрытое нетерпение.

И вот — пуск агрегата. Все аплодируют, а он все еще как будто прислушивается к шуму турбины. И наконец улыбка радости озаряет его лицо.

Нам не рассказывают его биографию. Но мы видим руки Андрея Ефимовича. А руки рабочего человека, какие бы высокие посты он потом ни занимал, всегда хранят отпечаток физического труда. И зритель многое из этого может понять и домыслить.

...Алексея Леонтьевича Шатилина — сталевара с Магнитки — тоже снимали в торжественный момент — когда в строй вошла десятая домна. Работает Алексей Леонтьевич здесь 30 лет, и на каждой из десяти домен Магнитки он проводил первую плавку.

Я представляю, какие высокопарные фразы можно было бы написать обо всем этом. Как правило, в подобных случаях их и пишут. А трескучие фразы обладают способностью вызывать сначала раздражение, а потом и недоверие. Хочется крикнуть: «Звук!» — но не потому, что плохо слышно, а наоборот — все слишком громко, оглушительно. В этом фильме сдержанность авторов, простота их слов и лаконичность фраз определяют удачу дикторского текста.

...Василий Макарович Чердинцев — механизатор из оренбургского колхоза «Рассвет».

Эпизод о нем идет ровно 30 секунд. И этого достаточно, чтобы понять — перед вами мастер своего дела. Мы видим, как вдохновенно ведет Чердинцев комбайн по полю спелой пшеницы, и уже не нужны никакие слова, ни другие эпизоды, рассказывающие о его мастерстве.

Мне кажется, что в этом эпизоде авторы допускают одну небольшую, но характерную ошибку. Рассказ о человеке в документальном кинематографе часто насыщен цифрами: выплавил столько-то тысяч тонн стали, или собрал столько-то автомобилей, или, как в случае с Чердинцевым, «намолотил целый эшелон зерна — 22 тысячи центнеров». А непосвященные зрители не понимают — много это или мало. Поэтому если уж авторы дают цифру, то нужна ее расшифровка, нужно сравнение.

...Геолог Ф. К. Салманов. Один из тех людей, с чьими именами связано открытие нефти и газа в Западной Сибири.

В посвященном ему эпизоде создатели фильма нарушают выбранный ими же принцип построения картины. Через Салманова они пытаются рассказать о всем многообразии явлений и проблем нефтяной промышленности Западной Сибири — о поиске и добыче нефти и газа, об освоении новых земель, о строительстве нефтеналивных судов, о пожаре на одном из промыслов и даже о работе студенческих строительных отрядов.

Захваченные размахом работ или «огненной эпопеей», мы благополучно успеваем забыть о Салманове. Кстати, пожар на промыслах, как мне кажется, совсем не обязательный эпизод в этом фильме.

В финале же появление Салманова неожиданно и неподготовленно. Авторы стремятся объяснить это следующей фразой: «Все это тоже помнит главный геолог Тюменского производственного геологического управления Салманов...» А мне вдруг кажется странной поразительная осведомленность Салманова буквально во всех делах. И здесь в первый и, к счастью, в последний раз возникает то недоверие к авторам, о возможности которого я говорил выше...

Строго, в духе всей картины, сделан эпизод о физике А. Н. Скринском.

Всего несколько планов — Скринский за круглым столом ученых в Академгородке, в своей лаборатории, со студентами. Пять лет назад он был доктором наук. Сейчас физик-атомщик Александр Николаевич Скринский действительный член Академии наук СССР. Ему 34 года.

Диктор говорит: «Такой была пятилетка в жизни молодого ученого...» А зритель понимает гораздо шире: такой была пятилетка и в жизни всей советской науки.

Вне сомнения, объемность фильму придает и старая хроника. Она расширяет рамки повествования, усиливает контрастность, образность сопоставлений.

Приведу лишь один пример.

На экране город Тольятти, его улицы, дома, квартиры, столовые. Нам говорят, что этот город был построен за четыре года.

Следом за этим возникает первый дом, построенный для трудовой Москвы. На его строительство тоже ушло четыре года. Было это в 1923-м. И сразу же за этими кадрами из старой хроники идет плакат: «Только за один час наш завод выпускает три квартиры», — так начинается рассказ о сегодняшнем дне домостроительного комбината столицы. Так старая хроника становится компонентом драматургии.

...Есть в документальном кинематографе фильмы, которые неверно рассматривать в отрыве от момента их выпуска на экран.

Премьера фильма «От съезда к съезду» состоялась в исторические дни работы XXIV съезда КПСС. Это бесспорно придало ему дополнительную эмоциональную энергию и силу воздействия.

Посудите сами — в те дни, когда шла эта картина, газеты, прямые телевизионные репортажи из Кремлевского Дворца съездов, специальные выпуски о XXIV съезде, которые делала Центральная студия документальных фильмов, рассказывали о том, как высоко оценил съезд итоги восьмой пятилетки, какие новые грандиозные задачи поставила партия перед народом. И поэтому фильм «От съезда к съезду» интересовал и волновал каждого.

Но неверно было бы думать, что через год или даже через многие годы эта картина перестанет волновать зрителей: ведь не перестает нас волновать хроника, рассказывающая о наших первых пятилетках? Не перестают волновать документы, сохранившие в себе память о подвигах и славе народной...

Думается, и фильму «От съезда к съезду» суждена долгая жизнь. В нем отразился знаменательный период героической истории страны, интерес к которому никогда не угаснет.

Повторение или движение вперед?

Т. Иванова

«Счастье Анны». Сценарий В. Сойкина, Ю. Рогова. Постановка Ю. Рогова. Оператор Э. Яковлев. Художник С. Малкин. Композитор В. Гаврилин. Звукооператор И. Вигдорчик. Редактор Г. Попова. «Ленфильм», 1970.

...Под мелким дождем по разбитой дороге шагает красноармейский отряд. Отряд невелик, и строй не очень безукоризнен, и вид у бойцов не самый героический. Но тем победней, тем звонче медь оркестра: «Смело мы в бой пойдем...» У развилки отряд остановился. Чья-то фигура отделилась от остальных: «Дальше мне не по пути». «Бог в помощь»,— ответил на прощание взводный. И вот уже скрывается за поворотом отряд и затихает вдали военный оркестр. А отставший — теперь мы видим, что это женщина в шинели и папахе с красной звездой, с запеленатым ребенком на руках,— остался на дороге.

Это и есть героиня фильма Анна Дронова, красноармеец и красноармейская вдова, «уволенная в тыл согласно рапорту. Имеющая партийность»... Затем — резкая смена всей обстановки и атмосферы. Неторопливо жующие у коновязи крестьянские лошаденки. Церковь на пригорке, вороний грай. Деревня Ладыжино, где и будет происходить действие.

Перебирая в памяти события, составляющие фабулу картины, мы увидим Анну на разных поворотах ее судьбы. Как постучалась ночью, смертельно усталая, в окно отцовского дома, только и успела, что попросить согреть воды для ребенка, и тут же заснула, уронив голову на стол... Как стала постепенно входить в новую нелегкую должность председателя сельсовета,— а должность была поистине нелегка, потому что шла гражданская война, и враг стрелял из-за угла, и голод душил деревню... Как однажды, раздобыв несколько мешков зерна, глухими тропами везла его по ночному лесу, вслушиваясь в каждый шорох, пугаясь лошадиного храпа, а после — разда-

«Счастье Анны». Анна Дронова — В. Теличкина

вала крестьянской бедноте с трудом полученное, выстраданное зерно... Как писала ночами и рассылала по всем адресам письма в надежде хоть что-нибудь узнать о судьбе тяжело раненного и без вести пропавшего мужа, красного бойца Кирилла Дронова...

Так осень сменялась зимой, весна — летом. Незаметно подрастал маленький Кирилл, учился ходить, держать за руку деда. На удивление всей деревни Яков, кулацкий сын, стал верным помощником Анны и — как шушукались кумушки — возможно, что и будущим мужем.

Но однажды, распугивая кур на тихих деревенских улочках, вошел в Ладыжино красноармейский отряд. И однополчанин Анны на ее расспросы, кто еще остался в живых, ответил: «Да вот, только мы с тобой и остались из старых». Но, хоть и незнакомые, бойцы отряда все равно казались ей родными, и вдруг представилось, что никто никогда уже не сможет заменить ей эту утраченную военную семью. И нет дела более святого и важного, чем то, которое делают они. И нет судьбы выше. Хлопотала, устраивая бойцов на ночлег. Вздыхала о тех, кто выбыл из полка «по причине геройской смерти». А когда наутро по горну бойцы построились в походную колонну и тронулись в путь и уже едва доносился отдаленный гул шагов полка, Анна опрометью бросилась в дом, вытащила из сундука шинель, непослушными пальцами наглухо застегнула крючки. Рванулась вслед, вдогонку за товарищами, за маршем военного оркестра. Но не догнала их, да и нельзя было догнать: спит в люльке сын, и дело без нее, председателя, здесь не сдвинется. Вернулась Анна, села на крыльце...

Те, кто знает Валентину Теличкину по картинам «Журналист», «У озера», «Начало», запомнили ее, как актрису яркой комедийной характерности. На этот раз Теличкина из боязни ли самоповторения или намеренно, в стремлении к жизненной достоверности тона играет роль под знаком самого жесткого самоограничения. В этом таится немалый риск. Зато в основных случаях актриса достигает немалого успеха, и, может быть, лучшей ее сценой остается все-таки сцена встречи с полком, когда все существо героини неудержимо потянулось к полковым товарищам.

Но прежде чем выносить окончательное суждение об игре Валентины Теличкиной, всмотримся, что за роль досталась ей в фильме. Да, роль центральная, драматичная и, казалось бы, очень выигрышная. Впрочем, действительно ли так выигрышна она, как может показаться вначале? Если внимательно вглядеться, то в роли обнаруживается одна особенность, предопределенная всем строем сценария в целом. Сценарий написан так, что Анна, задуманная как главный образ, в основных «социальных» его узлах оказывается тем не менее не во главе, не в центре, а на периферии действия.

Вспомним приезд в Ладыжино продотряда, безжалостно обнаживший — до крайнего накала — страсти, что скрывались за внешней невозмутимостью степенных ладыжинских жителей. Надвое расколол этот приезд деревню. Из дальних тайников были вынуты об-

резы, над селом поплыл истошный бабий вой, и «продотрядников», забравших спрятанное зерно, уже ожидала предательская засада. Анна в этом эпизоде участвует, по существу, лишь формально. Вспомним и сцену убийства Якова, содержание которой в том, что вот уже не в переносном, а в прямом и наглядном смысле пропасть разделила одну семью, заставила сына пойти против отца, а брата поднять руку на брата... Здесь Анна является на экране лишь для того, чтобы безмолвно проститься, в последний раз взглянуть в лицо убитого.

Для образа героини все это, как и многое другое, что происходит в Ладыжине, — драматический фон, в который вписана ее фигура. Однако для того чтобы служить только фоном, не слишком ли значительны и подлинно драматичны конфликты, затронутые в картине?

Классовая борьба в деревне, социальное расслоение села; становление личности коммуниста — деревенского вожака; вся сумма тех нравственных, личных, «семейных» конфликтов, которые неизбежно возникают дополнительно в случае, если вожак этот — женщина; жестокая схватка, непримиримое противостояние «нового» и «старого» в крестьянской психологии; отчаянное сопротивление, которым классовый враг встречает деревенскую новь; коварная мимикрия классового врага — вот приблизительный круг переплетающихся тем, которые так или иначе подняты в фильме.

Любая из этих тем была уже разработана нашей литературой, театром, кинематографом. И — драматичней, глубже, пристальней, чем это удалось сделать в данном случае. В числе предшествующих примеров можно назвать

«Счастье Анны». Командир продотряда — Л. Быков

«Счастье Анны». Анна — В. Теличкина, взводный —А. Рыжухин

и всем известные классические образцы советского киноискусства и картины, не столь популярные, но тем не менее достаточно убедительно воплотившие на экране драматические столкновения времени. Сказанное не означает, разумеется, что дальнейшим творческим поискам пути здесь заказаны. Наоборот, современный кинематограф проявляет очевидный интерес к тому жизненному материалу и темам, которые не только были затронуты, но, казалось бы, уже исчерпаны мастерами тридцатых годов. И одерживает победу, как правило, тогда, когда в авторских раздумьях над этим материалом есть новый взгляд — из сегодняшнего дня, взгляд, окрашенный историческим опытом минувших десятилетий.

Уже сам факт, что режиссер Ю. Рогов, выступающий с первой самостоятельной постановкой, обратился к теме историко-революционной, к мотивам классовой борьбы, заслуживает поддержки. Подлинный интерес к этому материалу, желание вновь рассмотреть минувшую эпоху, ее людей определили замысел фильма. Однако молодой режиссер ограничил свою задачу, поставил перед собой цель довольно скромную: не ища прежде скрытых или недоступных аспектов темы, просто еще раз перелистать страницы истории, просто еще раз вспомнить о том, что прошло. Я не стала бы упрекать авторов в художественной робости — обилие крупных драматических конфликтов, резкие столкновения характеров и страстей — все это задумано с готовностью одолевать трудности. Но решившись делать картину заведомо «традиционную», Ю. Рогов как один из сценаристов и режис-

сер должен был всерьез подумать о том, чтобы лента не оказалась «вторичной», чтобы ее драматургические, пластические решения по-своему раскрывали тему, обнаруживали в ней новые, не исследованные еще возможности.

К сожалению, фильм больше свидетельствует о профессиональном умении режиссера, чем о самостоятельности его художественного мышления. В связи с теми или иными кадрами картины чаще вспоминаешь «пройденное» и уже запечатленное на кинопленке и почти не открываешь неожиданное — и в самом материале и в характере его воплощения. Это прежде всего относится к сценарной драматургии, которая выстроена по несложной схеме, предполагающей «прямое движение» из пункта «А» в пункт «Б» и не предусматривающей сколько-нибудь заметных отклонений на этом пути. И сама история Анны — ее сюжетный ход; и драма семьи Лычковых, внутри которой происходит классовое расслоение; и обстоятельства, заставляющие отца Анны оказывать помощь врагу,— все это, как и многое другое в фильме, если можно сказать так, «механически традиционно», не расширяет границы киноповествования, а, напротив, удерживает его в рамках общеизвестного.

Образ героини, его «личная», «лирическая» линия решены очень искренне, непосредственно. Однако в сплетении социальных коллизий фильма для Анны не всегда находится должное место, и хотя она постоянно присутствует на экране, но присутствует нередко «со стороны». В таких случаях рассказ о ней начинает звучать холодновато, идет на холостых оборотах, на отработанных ходах.

Было бы несправедливо не отметить в «Счастье Анны» в общем-то хорошего уровня актерского исполнения. Молодой начальник продотряда, сыгранный Л. Быковым,— как насыщен и стремителен этот драматический очерк характера — его взвинченность, его «отчаянность», его вызывающий напор и нежелание слушать чьи бы то ни было, какие бы то ни было возражения: «Я не христарадничать сюда пришел...» За его действиями — не бездумность и не бессердечие. За ними — город, стиснутый тисками голода, обмороки в хлебных очередях, обессиленные люди. Герой Л. Быкова, кажется, всерьез верит, что пуля его не берет, и не подозревает, что уже за ближним поворотом дороги поджидает вражеский выстрел из-за угла, поджидает смерть... Точные, достоверные образы: взводный — А. Рыжухин, деревенский фельдшер, отец Анны, в исполнении Е. Тетерина, Яков — Л. Дьячков. С внутренним темпераментом сыгран Н. Гриценко старик Лычков, интересно проводит новую, необычную для себя роль Пантелея Г. Штиль.

Авторы фильма владеют искусством создания атмосферы — напряженной, тревожной, полной ожидания, — той атмосферы, которая характерна для времени и событий, о которых идет речь. Они умеют найти и подать выразительную деталь — например, стенка вагона с зерном, сплошь изрешеченная пулями, или благостная семейная фотография под стеклом, снятая когда-то давно, предназначенная запечатлеть нерушимость патриархальных семейных устоев, а ныне вдребезги разбитая винтовкой, той самой, из которой брат стреляет в брата.

Общий стиль фильма «Счастье Анны» — бытовой, внимательный к подробностям деревенской жизни и нравов. Но в этом обстоятельно-«земном» повествовании постоянно присутствует героическая тема молодой Красной Армии. Она приходит как бы «издали», «невзначай», «вдруг», но звучит высоко и романтически зовуще. Может быть, этой романтической, чуть приподнятой интонации не хватает картине в целом?

Так сложился фильм. Первый фильм молодого режиссера. И хотя опыт его говорит о том, что Ю. Рогов начал с «повторения пройденного»,— стремление к серьезному освоению революционной темы, к реалистическому воплощению исторического материала позволяет надеяться на дальнейшую углубленную и самостоятельную работу молодого постановщика.

Сюжет — движение мысли

Л. Белокуров

«Открытие профессора Александрова». Автор сценария Р. Багирян. Консультант кандидат технических наук Ю. Флавицкий. Режиссер В. Цукерман. Оператор Д. Масуренков. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1970.
«Эксперимент № ...». Автор сценария В. Озерников. Консультант член-корреспондент АН СССР В. И. Гольданский. Режиссер и оператор Ю. Разумов. Редактор Г. Кемарская. «Центрнаучфильм», 1970.

Недавно мне довелось посмотреть два короткометражных научно-популярных фильма «Открытие профессора Александрова» и «Эксперимент № ...».

Два — это и мало и много. По сравнению с общим числом выпускаемых научно-популярных фильмов — это капля в море. Если же брать в расчет только те фильмы, которые посвящены точным наукам, это совсем немало. Ведь в наше время, справедливо называемое эпохой научно-технической революции, когда приоткрывается завеса над многими тайнами мироздания, одна загадка остается неразрешимой уже на протяжении многих лет: почему среди огромного потока продукции научно-популярных киностудий так мало фильмов, которые с полным правом можно было бы назвать глубоко научными по содержанию и интересными, популярными по форме?

По поводу этой загадки вспыхивают и гаснут дискуссии, расцветают и отцветают конференции и семинары, высказываются самые разнообразные гипотезы. Одна из них, например, ищет объяснение (или утешение) в том, что движение науки столь стремительно, что не только кинопопуляризаторы, но и сами ученые едва поспевают за ее развитием. Другая сводится к тому, что люди, создающие научно-популярные фильмы, весьма приблизительно знают запросы зрителя, не уделяют внимания изучению этих запросов и потому не в состоянии верно сочетать в своих фильмах научную глубину и степень популярности, доходчивости изложения.

Третья и, пожалуй, заслуживающая наибольшего внимания утверждает: современные точные науки становятся все менее доступными для популяризации прежними, испытанными средствами кино. Отсюда — все возрастающий разрыв между скрытным, а зачастую абстрактным характером научных исследований и зрелищными, визуальными возможностями кинематографа.

Высказывались и более «житейские» причины загадочно низкой рождаемости подлинно научных фильмов: недостатки тематического планирования, производственно-организационные неурядицы и прочее. Словом, в гипотезах, в отличие от фильмов, недостатка не ощущается.

Это все, так сказать, теории. А что же происходит на практике? Создается множество фильмов, которые при всем разнообразии тематики, разновесомости научного содержания, различии авторских и режиссерских индивидуальностей можно легко разделить на две категории. Они сняты как бы с двух позиций. Сторонники первой словно заранее объявляют: наша задача скромна, мы с помощью кинопленки зафиксируем все, что связано с изложением темы, диктор сообщит ряд необходимых сведений, музыка по мере возможности не будет мешать, нейтрально «журча» за кадром. Они как бы говорят: да, уважаемые зрители (и критики), то, что мы делаем, неинтересно, более того — скучно, но зато добротно, солидно, и научные консультанты это одобрили. А за скуку — не взыщите. Между прочим, наука — дело серьезное, и фильмы мы делаем, извините, не для развлечения.

Ну, что можно на это сказать?

Не для развлечения — это верно. Но для увлечения и вовлечения. И наука — дело действительно серьезное, но вовсе не скучное.

Другая позиция авторов сводится к тому, что самое главное — это любыми средствами, вплоть до забвения цели и содержания, завоевать внимание, интерес зрителя. В погоне за этим экран насыщается мелькающими формулами, загадочными для большинства зри-

«Открытие профессора Александрова»

телей, за кадром звучат голоса ученых, ведущих монологи или диалоги, понятные лишь посвященным. Приборы, машины, лабораторное оборудование предстают в причудливых и таинственных ракурсах. Снимаются эпизоды, не имеющие никакого отношения к делу,— по принципу, так сказать, «индивидуальных» ассоциаций. Что же касается научной проблемы, то тут зритель остается в полном неведении.

Но позвольте, могут возразить авторы подобных фильмов, ведь общеизвестно, что задача научно-популярных фильмов (в отличие от учебных) — не обучать, а заинтересовывать, заставлять размышлять. Вот мы и «заинтересовываем». Нет, заинтересовывать — это не значит оставлять в неведении. И для того чтобы вызвать раздумья, нужны еще основания над чем раздумывать.

И вот на фоне этих гипотез и этой практики рассмотрим два фильма...

В одном из них —«Открытии профессора Александрова»,— как это явствует из названия, речь пойдет о событии, которое происходит в науке не каждый день. В чем же суть открытия профессора Александрова, каковы его масштабы и последствия?

Для начала авторы с помощью несложных и вместе с тем весьма точных экспериментов знакомят зрителя с одним из разделов классической механики Ньютона — с теорией удара. Постепенно раскрывают ее основное положение: при упругом ударе передача энергии зависит от соотношения масс соударяющихся тел. Затем, как бы продолжая движение в

глубь проблемы, киноэкран демонстрирует все новые опыты, исподволь подводя зрителя к важнейшему эпизоду с шарами из различных материалов и обладающих разной массой. Подготовленный всем предыдущим, зритель озадачен: казалось бы, шары, падая одновременно, с одной высоты, на одну наковальню, должны были бы, согласно теории, подскакивать после удара на разные высоты... Но, нет,— и вы это видите собственными глами — высота их отскока одинакова. С точки зрения классической теории, с ними происходит нечто необъяснимое. Тайна, парадокс, чудо?.. А если добавить к этому, как делают авторы, реплику «Чего же не учел Ньютон?», то зритель, как говорится, «взят» целиком и полностью — он жаждет немедленной разгадки.

Но авторы не торопятся. Они превосходно используют мобилизацию зрительского внимания, и теперь, привлекая все более усложняющиеся эксперименты — со стержнями и цилиндрами, пластинками и «гармошками», обращаясь к специальным киносъемкам с замедлением в миллионы раз, подводят нас к сути открытия. Так, при соучастии зрителя рождается формула, внесшая поправку в трехсотлетние законы классической механики: в явлении удара определяющей становится форма соударяющихся тел, а не соотношение их масс.

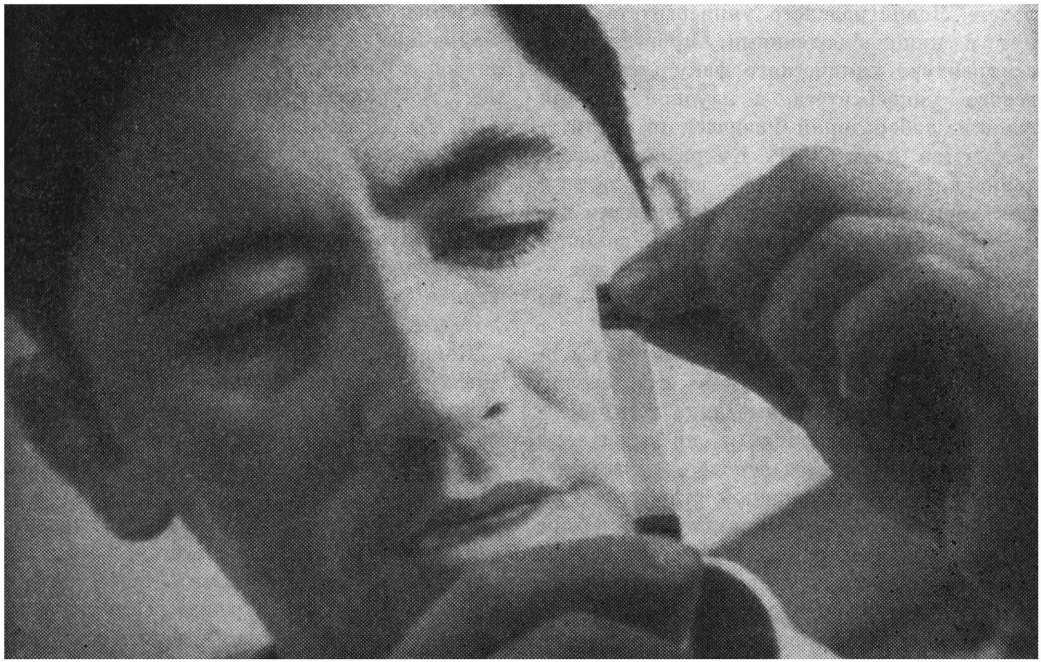
И далее авторы естественно переходят к показу результатов открытия. Мы становимся свидетелями чуда: в отбойных молотках, да и во многих других ударных механизмах, прочная сталь заменяется обычным оргстеклом, деревом, даже резиной, а работают они намного лучше прежних.

Вот и все. Казалось бы, что тут мудреного — подобную информацию несут многие фильмы. Но информация информации рознь. Здесь же она облечена в такую форму, которая способствует наиболее яркому выражению научной сути.

Изобретательность авторов сказывается не в том, чтобы выйти за пределы материала и продемонстрировать свою «индивидуальность» и «художественность». Для них научная проблема не повод для игры в кинематограф. Она для них всё — и материал, и источник творческих поисков, и возбудитель эмоционального самовыражения. Поиски выразительности ведутся на экране в рамках заданной темы, но эти рамки не хомут, который авторы терпят, так сказать, поневоле. Это превосходно осознанная ими необходимость. Необходимость, которая в результате оборачивается свободой художественного воплощения темы. Она стала «своей», личной. Вот откуда эта кажущаяся легкость, вольность, доступность изложения. Вот истоки сценарного мастерства: «драма идей»— этот двигатель научно-популярного сюжета — разработана в фильме как тончайшая партитура процесса человеческого познания — от наблюдений и фактов к обобщениям, от качественного скачка — от принципиально иного взгляда на, казалось бы, незыблемые законы — к новой практике.

Здесь же таятся и причины удачных режиссерских решений. Достаточно вспомнить стоп-кадр, запечатлевший профессора Александрова с экспериментальными шарами в руках, стоп-кадр, обладающий большой силой художественного обобщения и потому ставший своеобразным лейтмотивом фильма. А режиссерские и операторские находки при съемках разнообразных опытов — ведь перед нами не просто шары, яблоки, наковальни, автомобили, инструменты. Нет, эти кадры полны внутреннего значения, глубокого смысла — это особый, даже чуть странный мир, отражающий взаимосвязь объемов, масс, энергии. Содержателен, краток и образен комментарий к фильму, который с завидным мастерством ведет сам автор открытия. Удачно также использована музыка Рамо: ее торжественный, возвышенный характер помогает возвести частный случай — открытие — до широкого обобщения — воспевания человеческого духа, его высоких помыслов.

Так что же, перед нами фильм, лишенный недостатков? К сожалению, нет. Правда, сами недостатки симптоматичны, в другом, посредственном фильме они, может быть, даже не привлекли бы внимания. Но здесь мы не про-



«Эксперимент №...»

щаем авторам ничего — ни потери чувства меры в использовании уже упоминавшегося стоп-кадра с профессором Александровым, ни маловразумительной схемы светящихся и, очевидно, сталкивающихся частиц, из-за которой пропадает очень важный комментарий. Чувство досады вызывает и двойная концовка фильма. Уже профессор Александров подвел итоги: «И хотя по воле авторов этого фильма я и сам напоминаю фокусника, тем не менее вы видели только факты». Просто и вместе с тем значительно. Но авторы не могут остановиться, и вот на экране появляется холодный «нарез» из отбойных молотков, пружин и формул, а за кадром — уже в дикторском исполнении — высокопарно звучат прописные истины...

Совершенно иной теме посвящен фильм «Эксперимент №...». Еще совсем недавно появление такого фильма было бы невозможным. На первый взгляд это вовсе не научно-популярный фильм — в нем не происходит никаких открытий, не демонстрируются достижения науки и техники, а исследования не приводят ни к каким результатам. Но вместе с тем фильм в высшей степени познавательный и общественно-полезный. И сами авторы очень толково объясняют это в своем вступлении к фильму. Мы нередко встречаемся с учеными на страницах газет и журналов, в кино и на экранах телевизоров, говорят они, но встречаемся не в процессе их труда, а тогда, когда уже известен результат и приходит признание. Иными словами, мы знакомимся с научным миром только на праздниках, а истинная наука делается в будни. Показать эти будни, наполненные упорным, порой изнурительным трудом, сомнениями и целеустремленным поиском,— такова цель фильма.

Для этого авторы погружают нас в атмосферу приемных экзаменов на историческом фа-

культете Ленинградского университета, знакомят с кинонаблюдениями, проведенными в аспирантуре химического факультета Московского университета, с научной работой в одной из лабораторий Физического института Академии наук СССР. На разнообразном материале фильм ведет нас — эпизод за эпизодом, ступень за ступенью — тернистым путем: от выбора специальности до самостоятельных исследований. И оставляет нас — причем без гарантий, а лишь с надеждой — на пороге открытий.

В фильме широк круг документальных персонажей, многообразна «гамма» их переживаний. Робкие, растерянные лица абитуриентов. Их оптимизм и наивные представления о будущей профессии, в основе которых знакомство лишь с праздничной стороной наук и забвение того, что эти праздники — резкое исключение в череде томительных, самоотверженных усилий. Абитуриентов сменяют молодые ученые и их руководители, день за днем ведущие свои наблюдения и эксперименты. Далее мы видим ученых, за плечами которых уже немало лет самостоятельной работы, их ожесточенные дискуссии и бесконечные споры с самим собой. Так ненавязчиво, без деклараций кинокамера вводит нас в круг повседневных забот ученых, так формируется главная мысль фильма — истинная наука как одна из форм творчества требует от человека всей его жизни.

Убедительно «работает» на эту тему эпизод, показывающий работу молодого химика Джурабая Халикова, на долю которого выпало проверить экспериментальным путем одну из гипотез академика В. А. Каргина, крупнейшего специалиста в области полимеров. Авторы подробно прослеживают сложный ход эксперимента — длинный путь в семьсот пятьдесят дней, в финале которого должен быть получен ответ.

Стандартный тип научно-популярного фильма подсказывал испытанное, банальное решение: все, дескать, в порядке, результаты подтвердили гипотезу. Однако авторы остаются верны своей теме и жизненной правде: они расстаются со своим героем и зрителями в момент сомнений, раздумий и надежд. Вариацией на эту тему служит в фильме эпизод в лаборатории плазменных ускорителей, где работает группа физиков во главе с Н. Б. Делоне.

Важную и актуальную тему поднимает фильм, принципиальна его позиция, резко отличающаяся от позиции «бодрческих» научно-популярных лент, в которых труд ученых и достижения науки подаются как дело верное и нехитрое, вроде беспроигрышной лотереи.

Конечно, и в этой картине есть «огрехи» — затянут эпизод с абитуриентами, однообразен зрительный ряд начала и концовки, но недостатки эти не могут испортить общего впечатления от оригинального и хорошо снятого фильма.

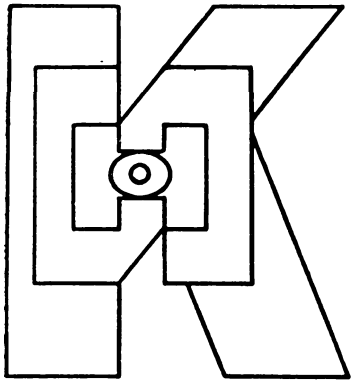
«Открытие профессора Александрова» и «Эксперимент №...» разные по теме и материалу, непохожие фильмы. И вместе с тем в них много общего. Прежде всего их объединяет ясность замысла, отчетливость авторской позиции, глубокое понимание проблем, о которых идет речь, — и отсюда свободное, непринужденное обращение с материалом.

И еще одна тональность роднит эти фильмы — ненавязчивый, непосредственный юмор. Причем, юмор, в котором отражается специфика научной среды. Он сказывается и в комментариях профессора Александрова, и в съемках приема абитуриентов, и в подсмотренных надписях, «украшающих» лаборатории («Стареем, брат...», «Нет, это был не сон...»).

Если бы авторы ограничились только фиксацией хорошо отобранных экспериментов и толковыми пояснениями к ним, то и тогда их фильмы смотрелись бы и в какой-то степени были бы полезны. Но авторы пошли дальше — они не остались на позициях бесстрастных информаторов.

Удивление, восхищение, радость от приобретенных знаний, стремление поделиться ими через экран с другими — яркий отблеск этих чувств освещает большинство кадров.

Два научно-популярных фильма — много это или мало? Если плохих — много, если хороших — мало.



Этот неистовый Марк Донской...

С. Фрейлих

Марк Семенович Донской всего на пять лет младше кино, по существу он его ровесник и его ветеран. Впрочем, слово «ветеран» не очень вяжется с этим человеком, который работает сегодня и каждая картина которого меньше всего академическое произведение.

В фильмах Донского отражены драмы XX века, совершившего решительный поворот от старого мира к социализму. Личность этого художника, его темперамент сформировала революция, и поэтому он так свободно отдал ей свой талант.

Картины Марка Донского, народного художника, хорошо известны в нашей стране. Известны и за ее пределами. Многие зарубежные зрители по его произведениям узнали о важнейших событиях в истории нашей революции и прониклись к ним симпатией.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что Донской среди ныне действующих советских кинорежиссеров является одним из самых популярных в мире. Его награждают международными премиями, о нем выходят на разных языках одна за другой не только статьи, но и книги.

Недавно Марк Донской вернулся из Югославии, став там кавалером очень редкого, отлитого из платины «Ордена югославского знамени с золотым венком». Этой награды были удостоены в связи с 75-летием кино десять кинорежиссеров разных стран. Донской оказался в компании Чарли Чаплина, Рене Клера, Ингмара Бергмана, Лукино Висконти, Акиры Куросавы, Джона Форда, Фрица Ланга, Луиса Буньюэля, Лоренса Оливье.

А в 1956 году ЮНЕСКО распространило каталог «28 великих режиссеров», где среди выдающихся кинорежиссеров мира Марк Донской фигурировал рядом с основоположниками советского кино Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко.

Я не помню, кто именно из французских критиков первым назвал Донского живым классиком. Другие потом повторяли это определение как само собой разумеющееся.

Многим нашим кинематографистам, наверное, труднее увидеть классика в человеке, которого лично знаешь, с которым «на ты», которого встречаешь в самых что ни на есть житейских обстоятельствах — быт все-таки заслоняет историческое значение человека. Есть тут и другое — мы ведь хорошо знаем не только классические картины Донского, а и картины, сила которых не идет ни в какое сравнение с реалистической мощью таких его произведений, как, скажем, трилогия по Горькому или «Радуга», которые и принесли советскому кинорежиссеру мировую славу.

Картины его — широкие полотна народной жизни, в них мир узнает Россию, мучительно пробивавшуюся к свету.

Кульминации в картинах Донского — революционные повороты истории. Художника

интересуют характеры сильные, они у него всегда на первом плане.

Три темы властно звучат в картинах Донского.

Тема бунтарства против бесчеловечности буржуазного мира. По-разному он решает эту тему в таких мятежных характерах, как Алексей Пешков, Павел Корчагин, Фома Гордеев.

Другая тема, которой рыцарски служит в течение всей своей жизни Донской,— тема женщины. Бабушка в горьковской трилогии, Олена в «Радуге», Варвара Васильевна в «Сельской учительнице», Ниловна в «Матери», Мария Александровна в ленинской дилогии — эти образы — воплощение мечты художника о цельной личности.

В работе над этими образами с актрисами Варварой Массалитиновой, Натальей Ужвий, Верой Марецкой, Еленой Фадеевой отчетливо обнаруживается стиль Донского — художника реалистического, сочетающего в себе вместе с тем черты романтика и лирика.

Столь же отчетливо в творчестве Донского звучит тема национального достоинства человека. Когда критики касаются этого вопроса, они справедливо называют картины «Песня о счастье» (поставлена совместно с В. Легошиным), «Романтики», «Алитет уходит в горы». Однако, я думаю, здесь следовало бы говорить не только об этих фильмах, где показана жизнь малых народностей, населявших прежние окраины царской России. Разве можно здесь не вспомнить сцену прощания перед казнью в картине «Непокоренные», в которой артисты Амвросий Бучма и Вениамин Зускин так поразительно передали чувство интернационального братства. Жизненность лучших картин Донского в постижении характера русского человека в переломные моменты исторического развития. Судьба самого художника резонирует в его картинах. Выходец из бедной еврейской семьи, он впитал в себя достижения русской культуры и сам стал одним из крупнейших ее представителей.

Гуманизм Донского лишен прекраснодушия. Он часто повторяет мысль, что без ненависти любви нет. Не случайно самым плодотворным периодом в его жизни оказались годы войны, в течение которых он поставил четыре картины — картины о любви и ненависти.

Сколько бы картин ни поставил за свою жизнь художник, среди них всегда есть главная.

Главная картина Донского — «Радуга».

Здесь он дал волю своему темпераменту, тем не менее ограничив его так отчетливо между полюсами «ненависть — любовь», «жестокость — сострадание». Помните, как тайно хоронит женщина своего ребенка прямо в доме под земляным полом, помните, как она притаптывает могилку, как ей помогают дети, не вполне осознавая, что делают. Экран здесь вопиет против жестокости и сам жесток; а потом, как возмездие, спускаются в село на лыжах мстители в белых халатах; помните, как расправляется воин с женой за измену ему и предательство Родины. Помните радугу над измученным, но непокоренным селом.

По этому фильму в Америке узнали, ч е м была война для России. После просмотра фильма в Вашингтоне на имя режиссера пришла телеграмма:

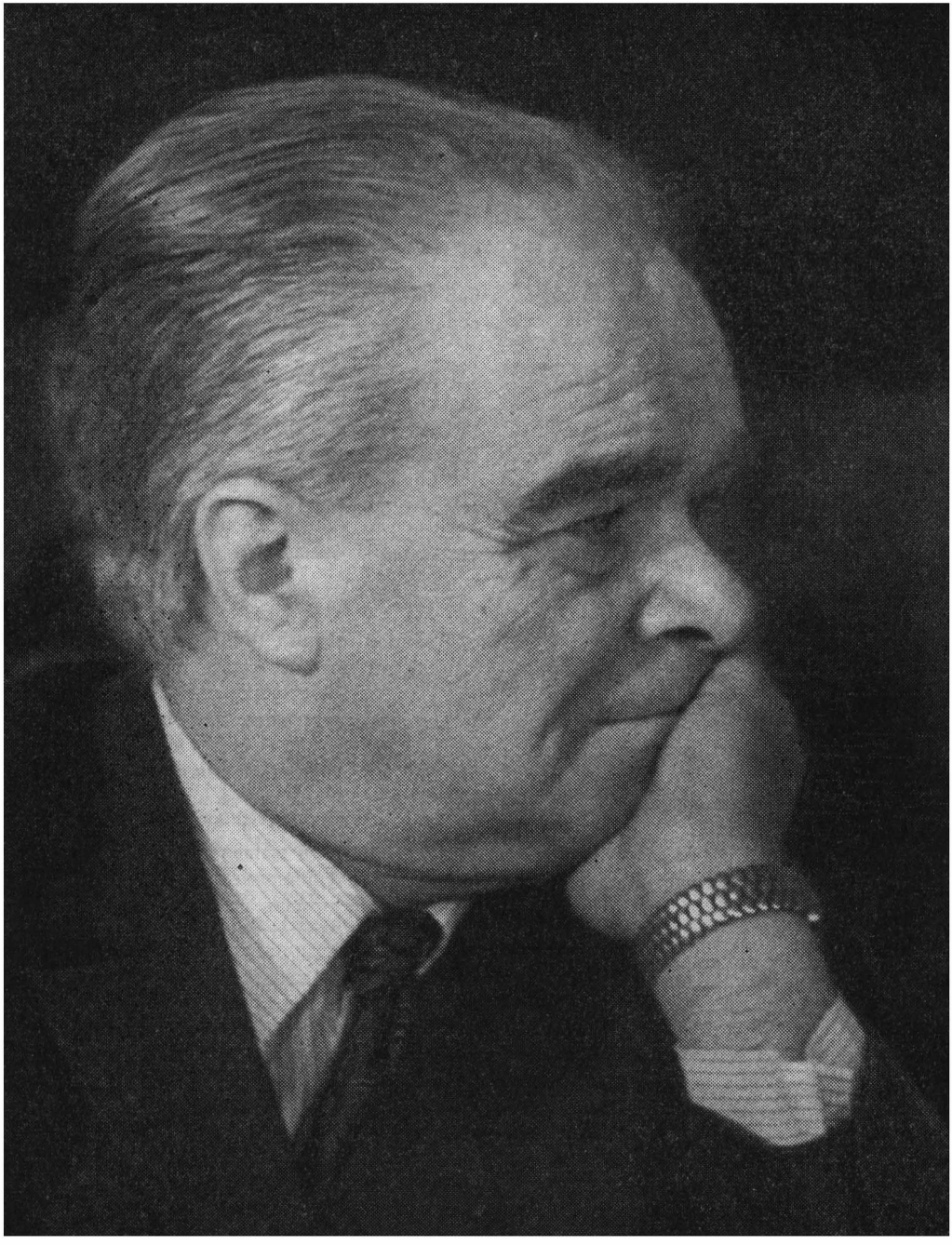
«В воскресенье в Белом доме смотрели присланный из России фильм «Радуга». Я пригласил профессора Чарлза Болена переводить нам, но мы поняли картину и без перевода. Она будет показана американскому народу в подобающем ей величии, в сопровождении комментариев Рейнольдса и Томаса.

Ф р а н к л и н Р у з в е л ь т».

Напомню, что картина вышла в 1943 году, когда ожесточенная борьба была еще в разгаре. Картина была не только отражением войны, она сама стала активным участником беспрецедентного сражения.

«Радуга» — самый жестокий фильм Донского и самый добрый его фильм. Здесь надо искать причины, почему именно этот фильм оказал влияние на прогрессивное итальянское кино, когда оно сразу после войны рождалось на развалинах фашистского государства.

Неореализм, по сути, начинается с росселлиниевского «Рима — открытого города», в котором так сильно чувствуется воздействие «Радуги».



Так скрещиваются в истории кино пути художников.

Неореалистов взволновала в картине не только наша борьба, но и порожденное нашей борьбой понимание жестокой правды войны.

В буржуазном искусстве жестокость, как и эротизм,— проявление человеческого биологизма, звериного начала.

В «Радуге», как и в упомянутом «Риме — открытом городе», жестокость — явление социальное, оно обусловлено необходимостью сопротивления и борьбы. И поэтому здесь жестокость не антипоэтична.

Донской — поэтичный художник. Жестокая действительность, отраженная в «Радуге», не помешала ему утвердить в ней свои возвышенные представления о человеке. Не случайно позже, в работе с Донским над картинами «Сельская учительница» и «Алитет уходит в горы», в полную силу раскроет себя оператор-романтик Сергей Урусевский.

После трилогии («Детство Горького», «В людях», «Мои университеты») и «Радуги» интерес к Донскому уже никогда не ослабевал. Когда же режиссер сам стал появляться за рубежом, писали не только о его новых картинах, но и о нем самом, писали о странностях характера этого небольшого роста мужчины, с фигурой спортсмена, слишком подвижного и слишком эмоционально непосредственного для человека, обремененного мировой известностью.

Когда Марк Донской вступал в жизнь, ему все давалось легко. Он преуспевал в спорте — был профессиональным боксером и футболистом. Он увлекался психиатрией, а потом легко переключился на юриспруденцию, успешно окончив юридический факультет. До того как стать кинематографистом, он выпустил книжку стихов, сборник рассказов, сочинял музыку.

— Мне не удалось только одно — стать солидным,— говорит Марк Семенович.— А ведь не однажды мне это было так нужно.

По этому поводу он как-то рассказал мне такую смешную историю.

После окончания юридического факультета Донскому пришлось работать в ревтрибунале. Однажды молодому юристу, чересчур моложавому даже для своих двадцати пяти лет, предстояло выступить в большой аудитории по очень важному делу. Хотелось выглядеть посолиднее. Пришла в голову мысль срочно отрастить бороду и усы. А они-то, как на грех, пробивались с трудом. Пришлось воспользоваться известным тогда патентованным на сей счет американским средством. Кожу невыносимо жгло, но ради солидности пришлось терпеть. Усы почему-то выросли черные, а борода рыжая, причем пробилась она как-то странно — отдельными, независимыми друг от друга пучками.

Пришлось потом от бороды и усов отказаться.

Таким, как есть, он появился на 3-й кинофабрике Совкино.

Увидя незнакомого юношу, член Художественного совета Виктор Шкловский спросил:

— Вы собираетесь работать в кинематографе?

— Да.

— А как здоровье?

Донской оголил руки, показав бицепсы.

— Если вы обладаете таким здоровьем, если вы так настойчивы — можете начинать.

Вероятно, прочитав об этом в автобиографии Донского (она вышла в издательстве Бюро пропаганды советского кино), многие скептики улыбнутся. А между тем в этом весь Донской.

Недавно, будучи в Англии, он выступал перед хиппи. Он вышел на сцену и стал разглядывать с удивлением зал.

— Что-то дышать здесь трудно... Вы что — не моетесь? Может быть, у вас мыла нет — мы можем прислать вам несколько вагонов. У нас мыла сколько угодно.

Кто-то рассмеялся, потом смеялся весь зал. Получилось действительно смешно. Человек из той страны, которую английский писатель назвал «Россией во мгле», предлагает прислать мыло, и кому — именно им, англичанам. Это было смешно, и это было серьезно.

Донской отказался быть «солидным», потому что терпеть не может позы.

В неряшливости длинноволосых хиппи он увидел позу.

Больше всего его ранит неестественность — в природе и в человеческих отношениях.

Однажды после просмотра зарубежного фильма он стоял белый и, размахивая руками, кричал с придыханием:

— Они забыли, что любовь — это таинство.

Мне Донской подчас кажется излишне ригористичным, и мы нередко спорим с ним, но всегда мне нравится его бесстрашие — он не боится показаться аскетом, пуристом. И не модным тоже не боится быть.

Я уверен, что именно здесь источник успеха его фильмов. Четырежды режиссер удостаивался Государственной премии СССР. Последняя из них присуждена за картины «Сердце матери» и «Верность матери».

К своему семидесятилетию Марк Донской сохранил удивительную молодость, душевную и физическую.

Донской силы тратит нерасчетливо, но работает весело и, наверное, поэтому не устает.

Я видел, как Донской создавал «Сельскую учительницу».

Рядом Сергей Герасимов ставил «Молодую гвардию».

Эти группы задавали тон студии.

Когда они уезжали на натуру — все замирало.

Но вот они возвращались. С шумом разгружалась аппаратура, снова в коридорах становилось тесно, члены съемочных групп, обветренные и взбудораженные, вносили свежий ветер в жизнь студии. Мы жадно смотрели материал, обсуждали его, становясь как бы соучастниками создания этих лент.

Творческий путь Марка Семеновича Донского связан не только с киностудией «Союздетфильм» (ныне студия имени М. Горького). Донской работал на студии «Белгоскино», на «Ленфильме», на Киевской студии. Теперь история этих студий не может быть написана без рассказа о Марке Донском.

Поворотным моментом в его жизни была встреча с Горьким. Донской поставил пять фильмов по книгам этого писателя. Можно сказать, что Горький определил направление творчества Донского. Едва не все свои фильмы он предваряет эпиграфами из Горького. Каждый раз мысль Горького становится своеобразным ключом, которым он открывает двери в свои будущие картины.

Одно событие в жизни Донского имело особое значение. Это было в молодые годы в Крыму, когда там хозяйничали белогвардейцы. Десять месяцев провел в тюрьме Донской. Он мужественно перенес пытки, но чаще вспоминает людей, с которыми общался в камере.

Потом, в 1925 году, вышла книжка его новелл «Заключенные», где было рассказано об этих встречах. На этом же материале Донской написал и свой первый сценарий «Последний оплот». Тогда казалось, что впечатления исчерпаны в этих двух произведениях. Но прошли годы, и, пожалуй, только теперь стало ясно, что те встречи вошли в сознание навсегда, они по-своему преломляются, варьируясь, в картинах Донского, которые всегда рассказывают нам о непокоренных людях.

Мне кажется, что наша критика в долгу перед Донским.

Почему у нас не написана до сих пор о нем книга?

Вероятно, потому, что Донской — предмет, трудный для исследования.

Не всегда легко улавливается грань, где его достоинства переходят в слабости, где пафос оказывается выспренним, а чувство сентиментальным.

В истинном художнике и недостатки своеобразны, и потому слабости его только помогают понять его силу.

Довженко говорил: боец с недостатками — боец; муха с достоинствами остается мухой.

Донской — в искусстве боец.

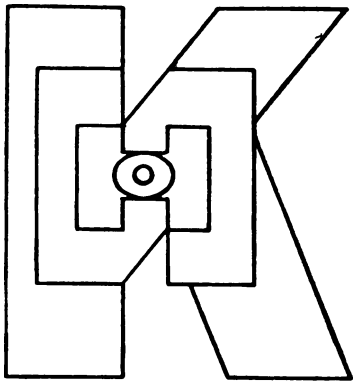
Он открыто прокламирует свои идеи и каждый раз первым бросается в бой.

Как тогда на ринге.

Сегодня он начинает работу над большой картиной о Федоре Шаляпине.

Начинать картину — все начинать сначала. Снова сомнения, снова риск, снова бессонная ночь накануне съемки первого кадра. И высокие звания и груз твоих прежних заслуг за спиной только отягощают движение.

И снова неистовое желание творить...



Экспресс не должен опаздывать

В. Синельников

В Отчетном докладе ЦК КПСС на XXIV съезде партии Л. И. Брежнев сказал: «В большом и сложном деле формирования нового человека, в идеологической борьбе с миром капитализма мощным инструментом партии являются средства массовой информации и пропаганды».

Киноперіодика призвана решать важную часть этой задачи, выдвинутой партийным съездом, и в этом ее значение, ее роль в духовной жизни миллионов наших современников.

В связи с этим мы публикуем сегодня статью о практике работы самого массового киноиздания — журнала «Новости дня», о творческих и организационных проблемах, которые ставит перед ним время.

«Новости дня» — основной политический киножурнал, вот уже полвека выходящий в нашей стране. В нем отражаются события, многие из которых входят в историю, входят страницы и из повседневной летописи государства, и из нашей культурной и общественной жизни.

Этим определяется популярность журнала «Новости дня», высокий авторитет, который он завоевал у кинозрителей. Большинство из них не представляют себе киносеанса без «Новостей дня», кинопрограмма без киножурнала для них неполна. В этом признании значения, необходимости «Новостей дня» — высшее доказательство плодотворности труда, вложенного в их создание огромным коллективом кинодокументалистов — операторов, журналистов, редакторов, создавших прочную и, как показало время, жизнеспособную традицию советской киноперіодики.

Однако не все номера киножурнала выпускаются на уровне тех требований, с которыми к нему подходят зрители. Как часто еще несовершенен в них дикторский текст, вял и трафаретен монтаж, невыразительно операторское мастерство.

Как же сделать так, чтобы уровень журнала повышался, чтобы выпуски его становились интереснее, насыщеннее важной информацией, полнее отражали бы многогранную жизнь советского общества?

Этим вопросам было посвящено недавно состоявшееся Всесоюзное совещание, материалы которого используются в публикуемой ниже статье.

Привычные новости

Три с лишним десятилетия назад в Советский Союз приехал Анри Барбюс. Приехал увидеть сам, своими глазами то, во что страстно верил, о чем слышал из разных уст по-разному. И надо же так было случиться, что, доехав до Москвы, он заболел и слег. И вместо путешествия по стране, о которой этот пламенный французский писатель, друг нашей страны, страстно мечтал, он вынужден был по настоянию врачей сидеть в гостиничном номере. И тогда Барбюса посадили в машину, привезли на Брянку, где тогда размещалась студия кинохроники, и в маленьком просмотровом зале несколько вечеров подряд молодой кинохроникер Роман Григорьев показывал ему выпуски киножурнала «Союзкинохроника». А Барбюс смотрел их номер за номером и требовал: «Еще! Еще!»

Сколько лет прошло с тех пор! История эта стала почти легендой, которую не перестают рассказывать, но она была, как были статьи в «Правде» Михаила Кольцова, боровшегося за киножурнал, за реализацию ленинских записей о тематике кинохроники, появившихся на заре Советской власти. Что побудило вождя революции в 1920 году в круговороте неотложных забот о судьбе государства задуматься о кинохронике?

С новой силой мы оценили всю глубину ленинской прозорливости в дни пятидесятилетия Советского государства, когда на экранах телевизоров одна за другой стали появляться серии «Летописи полувека». Они словно приблизили время. Ожили страницы истории, обрели плоть и кровь герои, жившие в наших сердцах с детства. Мы увидели воочию бои гражданской, не разыгран-

ные актерами. И «комиссары в пыльных шлемах», строго глядевшие на нас со страниц школьных учебников, мчались на экране с вытянутыми вперед клинками. Что может быть сильнее факта, убедительнее документа, эмоциональнее собственного восприятия! Кадры кинохроники стали бесценными свидетельствами эпохи. Незамысловато снятые, они сохранили дыхание и атмосферу времени. Казалось бы, сколько мы слышали и читали о предвоенных пятилетках, но когда видишь на экране Алексея Стаханова, первый трактор, ловишь себя на ощущении, будто бы узнаешь об этом впервые. Такова магия документального кинематографа.

Преимущество сегодняшней, оперативной кинохроники заключается в том, что она быстрее всех других видов киноискусства становится активным проводником наших идей, образа жизни, стремлений, несет могучий пропагандистский заряд. И не только в залы наших кинотеатров, но и зарубежным зрителям. Делом «чрезвычайно важным и с п е ш н ы м» назвал В. И. Ленин в 1921 году переговоры с уполномоченным итальянской кинофирмы «Чито-Чинема» коммунистом Кароти, которые, в частности, касались демонстрации советских фильмов в Италии. Вот, значит, какие истоки у привычных «Новостей дня».

Но странное дело: Анри Барбюс завороженно смотрит хронику, а для нас с вами, расположившихся в удобных креслах современных кинотеатров, очередной выпуск «Новостей дня» становится в большинстве случаев привычным, будничным зрелищем.

Старая хроника заставляет комок подкатывать к горлу, а волнующие события сегодняшнего дня нередко оставляют современного зрителя равнодушным. Парадокс? Впрочем, подождем с выводами.

К сожалению, еще никто не провел социологического опроса о «Новостях дня». Я сделал это доморощенным способом: задал десятку зрителей в кинотеатре один и тот же вопрос: «Понравился ли вам журнал?» И получил один и тот же ответ от всех десятерых: «Журнал как журнал». Хорошо это или плохо? Думаю, что в этом ответе есть немало хорошего. Выработан определенный зрительский стереотип, журнал привычен, без журнала для многих зрителей посещение кинотеатра кажется чем-то неполным. Недаром сейчас все чаще говорят о кинопрограмме. Журнал и фильм — это, пожалуй, сегодня наиболее принятая зрителем форма кинопрограммы.

Но, с другой стороны, согласитесь, что все-таки очень странное словосочетание «привычные «Новости дня». Вслушайтесь: привычные новости. Да разве так бывает? Разве можно привыкнуть к новостям? И вот тут-то, вздохнув, приходится признать, что очень часто журнал выдает за новости давно известное и, что еще печальнее, порой подлинные новости тоже кажутся в журнале уже виденными или слышанными. Почему же так происходит? Причин здесь много, и они переплетены в такой замысловатый клубок, что попытка вытянуть каждую из них по отдельности и повертеть перед глазами вряд ли возможна, во всяком случае, пока что это еще никому не удавалось. Есть, правда, проблемы, явно высовывающиеся из нашего клубка, словно дразня и приглашая за них потянуть. Не устоим и мы и схватимся за одну из них, вытащим еще раз на свет божий этот конфликт, порожденный прогрессом техники и сформулированный в одной из статей с вызывающей прямотой: «Не анахронизм ли кинохроника?»

ТВ против ТВ

Да, несмотря на все негодование и понятную печаль и обиду кинохроникеров, телевидение справедливо поставило этот вопрос на повестку дня, отняв главный козырь кинодокументалистики — оперативность. Ничто не стареет так быстро, как новость. Увидев ее на голубом экране, мы уже равнодушно смотрим на ее же изображение в киножурнале. Верно и то, что происходит зрительское привыкание к событию, показанному дважды и трижды (сначала в прямом телевизионном репортаже, вечером того же дня в выпуске телевизионных новостей и через неделю в журнале «Новости дня»). Зачем же, действительно, есть подогретый суп вчерашних сведений, если

можно получить информацию с пылу, с жару, а точнее, прямо с места события в тот момент, когда оно происходит. Вспомним хотя бы разницу в степени интереса, когда смотришь трансляцию футбольного матча со стадиона и видеозапись поединка, результат которого уже известен.

Все это так. И как хорошо и легко было бы со всем этим согласиться и списать кинохронику из средств массовой информации в архив, как некогда конку с улиц города. Архаизм, мол, ничего не поделаешь! Но вот беда, такой «кавалерийский» подход к решению проблемы оказывается не очень-то возможным. И непреодолимые барьеры ставит прежде всего именно телевидение. Начнем с того, что, хотя оно имеет теперь громадную аудиторию, еще не в каждом доме нашей страны стоит телевизор. По статистике голубой экран вспыхивает примерно в 85—90 процентах квартир уже освоенной ТВ территории страны. Остается 10—15 процентов населения этих мест. Стоит ли о них задумываться? Но тогда задумаемся об абсолютных цифрах, и сразу же станет понятно, что речь идет об очень большой группе советских людей, а если хотите точнее, о 18—27 миллионах. Имеем ли мы право лишать их зрительной информации о самых важных общественно-политических и культурных событиях жизни страны? Но предположим, что большинство из них смотрят телевизор у друзей или соседей. Тогда позвольте задать еще один вопрос: а как быть с жителями тех краев, где еще не видно телевизионных антенн? Нельзя же не учитывать необъятные масштабы нашей страны. Ведь как ни быстро развивается телевизионная сеть, пока еще есть места, лишенные этого могучего средства массовой информации. И места эти — самые удаленные от крупных городов, от столицы. Там цена зрительной информации увеличивается в несколько раз. Население этих мест составляет, между прочим, тоже не малое число человек. Им, чтобы глянуть на голубой экран, придется отправляться к соседям за сотни километров от своего дома.

Да, только жизнь поверяет самые смелые реформы, какими бы привлекательными и убедительными они ни казались на первый взгляд. Любопытно, что, излагая в конце статьи (назовем наконец нашего оппонента доцента МГУ имени Ломоносова А. Юровского) позитивную программу, следующую за похоронами кинохроники, он в числе прочих мероприятий предлагает создать некий межведомственный синдикат, поставляющий кинохронику для Центрального и местного ТВ, АПН, других нужд и... кинопроката. Вот тебе и раз! А зачем она нужна кинопрокату, если не будет журнала? Так невольно вырвавшееся предложение взорвало основную мысль статьи, сформулированную в ее названии.

Но дело не только в широте охвата населения телевидением. Когда в Америке в матче на звание абсолютного чемпиона мира среди боксеров-профессионалов встретились легендарный Мохаммед Али и Джо Фрэзиер, миллионы людей мечтали увидеть этот поединок. И многие из них устремились в огромные кинотеатры, специально арендованные для трансляции матча. Импрессарио боя сделали ее еще одной статьей дохода, но любители бокса шли в кинотеатр, потому что он заменял им зал, где стоял ринг и куда они не могли попасть. Такой бой хотелось смотреть среди сотен болельщиков, чувствовать горячее дыхание зала.

Многие сюжеты кинохроники тоже хочется видеть, сопереживая событие с другими зрителями, ощущая себя его свидетелями. Эффект зала — великая вещь и еще один аргумент в пользу кинохроники.

И еще многое не учтено сторонниками упразднения журнала. Прежде всего то, что он несет зрителям политическую информацию о событиях в мире. «Новости дня» — не литературный, не географический, не какой-либо другой, а прежде всего политический журнал. Поэтому очень важно, чтобы он имел максимальную аудиторию. Очень часто наш день и вечер складываются так, что мы оказываемся не в состоянии увидеть интереснейшее событие, рассказ о котором ведет телевидение. Значит ли это, что для нас навсегда потеряна возможность увидеть его? Нет, на по-

мощь приходит кинохроника. Она одновременно выполняет двойную обязанность: удовлетворяет наш зрительский интерес и несет информацию, содержащую мощный пропагандистский заряд. В прошлом году количество кинозрителей составило 4670 миллионов. Имеем ли мы право пренебрегать такой возможностью политической пропаганды!

А теперь снова вспомним о Барбюсе. Какую программу показал бы ему Роман Григорьев вместо выпусков «Союзкинохроники», которая с той же полнотой раскрывала бы жизнь страны? А ведь сегодня материалами «Новостей дня» пользуется кинохроника шестидесяти стран, лучшие сюжеты обходят сотни и тысячи экранов мира. Для многих друзей Советского Союза за рубежом это единственная зрительная информация о жизни нашей страны.

И, наконец, еще раз вернемся к «Летописи полувека». Из чего составили бы ее работники телевидения, если бы не километры хранящейся в Красногорском архиве пленки, оставленной несколькими поколениями документалистов.

И вот что интересно: выступая на Всесоюзном совещании по «Новостям дня», ответственный работник ТВ, занимающийся информационными передачами, заявил, что на телевидении подумывают о создании своих, телевизионных «Новостей дня». Признание крайне примечательное: имея возможность вести репортаж с места события, рассказывать о нем в тот же час, работники ТВ почувствовали творческую необходимость в журнале новостей. Значит, некоторая дистанция во времени позволяет показать события иначе, более обобщенно, соединить в журнале события так, чтобы они рождали обобщающую мысль, становились воплощением важной и ответственной темы. Так разве не здесь, не на этом противопоставлении сегодня в соседстве с голубым экраном пролегает путь кинохроники?

Совершенствовать традиции

Будем объективны: признавая необходимость журнала и его «право гражданства» среди других средств массовой информации, нельзя не признать справедливость упреков критиков «Новостей дня» в отставании (понятном и объяснимом, конечно) от оперативного телевидения, во вторичности изложения фактов. Как правило, это в первую очередь относится к сюжетам событийным. И здесь совершенно прав А. Юровский, утверждая, что кинохроника делает вид, будто телевидения не существует и она по-прежнему владеет монополией на зрительную информацию. Сначала это была инерция мышления, теперь это творческое отставание в споре с голубым экраном со ссылкой на всякого рода организационные сложности.

А ведь речь идет об очень широком круге сюжетов, ибо почти все выпуски журналов рассказывают о партийно-правительственных переговорах, подписании международных соглашений, официальных встречах. Спору нет, эти сюжеты требуют особой строгости и точности изложения. Но строгость и точность не исключают творческого подхода в изобразительном решении. Есть в документальной Киноленинпане кадры, являющиеся и сегодня вершинами мастерства хроникеров. Таков, я убежден, эпизод, сделаный на III конгрессе Коминтерна, съемки на котором вели кинооператоры Г. Гибер, Н. Козловский и Э. Тиссэ.

Но это «жемчужина» кинодокументалистики, ее золотой фонд. А в каждом выпуске «Новостей» встречается один, а то и больше официальных сюжетов. Что ж, значит каждый должен быть таким? Нет, каждый, конечно, не получится. Но ведь творческого подхода к сюжетам, всех волнующих, не хватает очень уж часто. Потому что, выезжая на официальную съемку, оператор уже знает, как он ее построит.

Откуда эта сухость? Уж не предопределена ли она самим тематическим материалом?

Нет, сложившаяся постановочная традиция относиться к важным официальным сюжетам формально, когда за ритуальностью протокола скрывается отсутствие творческой инициативы у снимающего, не является автоматически предопределенной. Вспомним хотя бы

недавний рассказ в «Новостях дня» (1970, № 37 и 38) о пребывании Л. И. Брежнева в Узбекистане и Таджикистане, сделанный интересно, с большим достоинством и тактом. Это яркий пример вдохновенного политического репортажа. А разве мог оставить кого-нибудь равнодушным сюжет о семидесятипятилетии президента Чехословакии генерала Людвика Свободы (1970, № 50)? Ведь легко было ограничиться показом юбилейного торжества. Но режиссер И. Сеткина, умело соединив кадры военной кинолетописи, торжественного вручения президенту в Москве Ленинской премии «За укрепление мира между народами» и ордена Октябрьской революции в Праге, создала волнующий небольшой фильм о выдающемся чехословацком общественном деятеле.

Или еще пример.

— Оператор снял материал о подписании торгового договора с Польской Народной Республикой,— рассказал мне один из работников студии, причастный к «Новостям дня».— Конечно, можно было просто включить его в журнал. Но зрители все равно увидели бы его позже телевизионного выпуска. И мы решили иначе: решили показать, как работает польское оборудование, уже поставленное в Советский Союз, и смонтировать этот эпизод с актом подписания нового договора, чтобы сюжет обрел конкретность, стал ярче, интереснее.

Не бог весть какая драматургическая находка, но она действительно способна сделать сюжет зримее, значительнее. Налицо «журнальный» подход к решению темы. Не знаю, прошел ли этот материал в каком-либо из номеров журнала. Но твердо знаю (видел сам), как проходят в выпусках десятки сюжетов, где нет и грана творческого усилия автора: рассказ о съезде архитекторов, где в двух выпусках (1970, № 43 и 44) мы видели зал и президиум, но где не снято ни одного архитектурного сооружения или даже макета; информация о пятидесятилетии советского кино (1969, № 36) — празднике любителей экрана, на котором присутствовали популярные актеры, тоже изложенная в стиле тех сухих отчетов с заседания, которым в журнале нет числа. Нужны ли они? Да, нужны, ибо «Новости дня»— политическая кинохроника.

Но каждый сюжет о совещании, собрании, митинге должен стать творческим заданием для оператора и режиссера, а не укладыванием очередного куска пленки в готовое лекало с колокольней Ивана Великого.

— Нам дороги традиции журнала,— сказал на Всесоюзном совещании, посвященном «Новостям дня», председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов,— но заслуга его создателей состоит не в том, чтобы повторять эти традиции, а в том, чтобы их развивать и совершенствовать.

Знаменательное замечание, которое в немалой степени касается практики съемки всех сюжетов.

«Циркуль на лире»

— Скажите, вам интересно, как варят сталь? Ах, интересно, тогда, пожалуйста, посмотрите. Поразительное зрелище! Посмотрите еще раз, как варят сталь. Глаз не оторвешь. Еще посмотрите. Что? Вам достаточно про сталь? Вы хотите посмотреть, как собирают электронно-вычислительные машины? Пожалуйста. А теперь вы увидите, как варят сталь. Хотелось бы про выпечку хлеба? Сборку «Жигулей»? Глядите. А потом вам покажут, как варят сталь.

А кто варит сталь? Сталь варят череповецкий металлург Виктор Степанов и его бригада. И в том, что мы это знаем, прежде всего заслуга оператора В. Байкова. Этот сюжет (1970, № 6) запомнился многим, потому что он снят, как вдохновенный гимн труду. Оператор подметил необычайную увлеченность героя, пластику и ритм его движений. Там, в цехе, очевидно, пришло это художественное решение сравнить сталевара с дирижером, показать нам, зрителям, красоту труда человеческого. Рождение металла по мановению руки человека, как и рождение музыки, стало актом творчества. Скромный сюжет журнала новостей стал подлинным произве-

дением искусства. Информация о частном факте обрела обобщенность, стала художественным символом. Мы видели не только сталевара Виктора Степанова, но и руки рабочего человека, дирижирующие миром.

Ну а кто еще варит сталь в бесчисленных сюжетах «Новостей» на эту же тему? Не могу сказать, не помню. Все они слились у меня в один Сюжет о Выплавке Стали. И это уже не символ, не образ, не открытие, а штамп, «отливка», если пользоваться уместной в данном случае металлургической терминологией.

Когда смотришь эти «отливки», становится очень грустно. Все в них есть: всполох пламени, рука в рукавице у лба, крупным планом лицо, панорама цеха, снова лицо и, наконец, ликующая музыка, под которую огненной змейкой разливается сталь по изложницам. Когда-то, наверно, замирало сердце у зрителей, впервые увидевших этот сюжет. Теперь, повторенный бессчетное количество раз, он потерял душу. Ведь главное в труде — люди. А их мы не видим, потому что нам все равно, кто прикладывает руку ко лбу, мы уже привыкли к этому сюжету, как к тиражированной тысячами экземпляров репродукции.

Это безрадостное явление в «Новостях дня». Труд — главное содержание нашей жизни. Тема труда — святая в советском искусстве. Без нее немыслим ни один выпуск «Новостей дня». Пропаганда красоты труда советского человека — важнейшая задача журнала. Но ведь размноженная «рука ко лбу» — это уже не пропаганда труда сталеваров, хотят того или не хотят авторы подобных сюжетов.

В центре внимания любой «страницы» журнала, посвященной работе завода или фабрики, гидроэлектростанции или колхоза, должен быть человек, созидательный творческий характер его деятельности. Без человека даже в совершенстве выстроенный кадр остается лишь изящной холодной картинкой. Только человек способен вдохнуть в нее душу. Этот закон постигнут кинохроникой. Сейчас приходится бороться против его антитезы. В сюжетах, наоборот, слишком много людей. Они мелькают перед нами, не оставаясь в памяти.

Уже прошло время, подметил кто-то на совещании, когда, отображая в кино трудовые процессы, социалистическое соревнование, пользовались таким приемом: «Хорошо работает Иванов, не отстает от него и Петров». Сейчас былая «отливка» снова начала появляться. Не находя творческого решения для яркого, выразительного показа Иванова, операторы стараются втиснуть в кадр побольше Петровых, а еще и Сидоровых. «...болезнь души. Поверхностность ей имя»,— тревожно сказал поэт, задумываясь над многими произведениями современного искусства. И добавил через несколько лет, продолжая эту же мысль: «Взлет может быть не вверх, а в глубину». Ох, как полезно вспомнить это и другим художникам, в каком бы жанре искусства они ни работали.

Думается, что в разработке темы труда «Новости дня» допускают еще один серьезный просчет. Показывая процесс работы, операторы очень часто забывают представить зрителям результат труда. Часто в журнале мы можем увидеть автоматические пилы, с звенящим свистом режущие бревна, мощные сушильные камеры, где огромные стволы превращаются в легкие блестящие доски, груды шурупов. Но так и не покажут нам интерьер современной квартиры, которую украшает красивое кресло, хотя сюжет был посвящен его производству. Кино — искусство массовое: показав кресло, мы привлечем внимание и к производственному процессу, поможем людям восхититься Мастерами, создающими для нас красивые вещи. Вряд ли Кола Брюньон так радовался бы своему шкафу, если бы видел в нем только доски — заготовки и фурнитуру. «Циркуль на лире» был символом его профессии. Циркуль на лире! Даже сюжет о выплавке стали обрел бы большую индивидуальность, если бы нам показали конечный результат плавки. Вообще говоря, пристрастие операторов к домнам и мартенам можно понять. Каждому из них приходится часто снимать так называемые «производственные сюжеты». Перед ними неизменно встает вопрос: что можно снять красиво, впечатляюще (каждый оператор прежде всего беспокоится об изобразительной сторо-

не сюжета)? С ходу найти выразительные кадры на машиностроительном заводе, химическом комбинате, ткацкой фабрике непросто. Наиболее кинематографические «планы» этих предприятий уже давно отработаны, новые надо искать. Не проще ли махнуть на металлургический завод: туда, где пылает раскаленный металл, где люди всегда крепкие, красивые, отважные. Так и появляются сюжеты. «рука ко лбу».

Та же самая опасность наблюдается сейчас и в разработке темы строительства гидроэлектростанций. Прекрасно снимает оператор Д. Смекаев ход строительства Красноярской ГЭС. Его сюжеты, появляющиеся в «Новостях дня», складываются в летопись трудового героизма гидростроителей. Отдавая должное мастерству и увлеченности оператора, хочется спросить студию, почему столь часто показывается сооружение именно Красноярской ГЭС и вообще ГЭС. Да, стройка на Енисее — флагман нашей энергетики, но еще не вся энергетика. Ведь сейчас в стране уже энергично создаются, скажем, атомные станции, строятся интереснейшие приливные станции, а о них журнал не сказал за последнее время ни полслова. Причина та же: отсутствие творческого поиска. Конечно, можно и нужно снимать и сталеваров и гидростроителей. (Только так, как это делают В. Байков и Д. Смекаев.) Но необходимо вести широкий творческий поиск и в освещении труда рабочих коллективов, занятых в важных в народнохозяйственном отношении, но «некинематографических», на первый взгляд, отраслях промышленности.

Не слишком энергичен в журнале и поиск новых, необычных рабочих профессий для «Новостей», поиск, без которого вообще немыслим художник. Набор тем и адресов «производственных сюжетов» в журнале очень беден. Время рождает новые профессии, которые решительно меняют представление о человеческом труде. О производстве синтетических алмазов в Полтаве рассказал нам оператор А. Лаптий (1970, № 50), о стеклодуве, возглавившем лабораторию в радиофизическом институте, — оператор А. Мочалов (1970, № 6). К сожалению, автобусы кинохроники в очень редких случаях подъезжают к проходным предприятий, определяющих облик новых профессий.

Этот вывод относится и ко всей тематике журнала. Я на минуту представил себе, что «Новости дня» были бы единственным источником информации о жизни страны. Ох, как неполна была бы эта картина! Что бы мы знали о полетах наших космонавтов? За годы восьмой пятилетки в стране родилось 109 новых городов—Дивногорск, Мангышлак, Навои, Тольятти... Увидели ли мы в «Новостях дня» по-настоящему хоть один из них? Да что новые! Москва — столица нашей Родины, город, к которому устремлены взгляды всего мира. Что сделал журнал для показа новых районов столицы, уникальных зданий, пропаганды невиданных масштабов строительства в городе? Можно ли по выпускам киножурнала составить представление, я уже не говорю об образе, хотя бы об облике столицы? К великому сожалению, нет...

Сюжет оператора Л. Максимова (1970, №7) посвящен человеку, который занимает уникальную должность: хранителя Государственного эталона времени СССР. Смотрится этот материал на одном дыхании. Как редко рассказывают нам «Новости дня» о том, что определяется одним, но очень ясным словом: «интересно».

Космос, новые города, новые архитектурные сооружения, уникальные темы — новое, новое, новое — требуем мы от журнала. И справедливо требуем. А теперь задумаемся совсем о другом: узнают ли наши потомки, когда извлекут из архивов выпуск «Новостей дня», как мы жили и обставляли свои квартиры, как одевались, что танцевали, в каких кафе сидели вечерами с друзьями? Нет, не узнают. Не нашел еще журнал своего подхода к темам досуга, быта, сферы обслуживания. Конечно, от них можно отмахнуться, счесть второстепенными, но как это будет вязаться с решениями партийного съезда, назвавшего основной задачей девятой пятилетки повышение благосостояния народа?! А ведь решение этой задачи, в частности, подразумевает и возросший ассортимент мебели, и но-

вые модели одежды, и хорошее настроение советских людей.

Думается, что это не случайный пробел, как не случайны обилие «металлургических» сюжетов, отсутствие на «страницах» журнала многих важных тем, которыми живет страна.

Эти факты вынуждают говорить о закономерности. А она характеризуется немалой долей случайности в отборе материала. «Новости дня» должны более четко отражать генеральные направления в жизни страны, иллюстрировать самые важные процессы, происходящие в обществе, пропагандировать самое интересное. Такая информация должна быть в журнале значительной и авторитетной.

Печально, констатировали участники совещания, что очень редко появляются в «Новостях» интервью с партийными работниками, руководителями Госплана, новых отраслей промышленности. Такие материалы не только интересны сами по себе, они позволяют редакции журнала более точно определить круг наиболее актуальных тем, географию предприятий, заслуживающих общесоюзного экрана.

Пуританство от информации

Недалеко то время, когда слово «детектив» произносили с оглядкой. Теперь, когда убедительно доказана полезность остроприключенческого сюжета для решения самых благородных тем в нашем кинематографе («Мертвый сезон» и многие другие), когда после появления фильма «Белое солнце пустыни» стало ясно, что даже «вестерн»— жанр, многократно предаваемый анафеме,— можно с успехом использовать в нашем кинематографе, пора, казалось бы, прийти к выводу, что дело не в терминах, а в том, что за ними стоит, какой смысл в них вкладывается.

Мне представляется, что кинохронике еще предстоит преодолеть инерцию восприятия слова «сенсация». Энциклопедия трактует его как «событие, вызывающее... широкий интерес». Почему же «Новости дня» должны панически бояться таких событий, а не стремиться к их отражению в журнале? Это лишь на первый взгляд кажется вопросом семантики. Да, слово «сенсация» скомпрометировано погоней буржуазной прессы за информацией, не имеющей широкого общественного интереса, удовлетворяющей лишь потребности «общества сытых». Но решительно отбрасывая слово, некоторые работники «Новостей дня» вместе с ним отметают и его изначальный смысл. В выпусках «Новостей» по пальцам можно пересчитать сюжеты, которые оперативно сняты по следам интересных, взволновавших многих фактов. Разве мало их дает нам жизнь ежедневно? О каком волнующем сюжете рассказал, например, Р. Григорьев. В ночь на 7 ноября пулей провокатора в Западном Берлине был ранен советский солдат Иван Щербак, стоявший в карауле у памятника нашим воинам в Тиргартене. Отец солдата, четверть века назад штурмовавший рейхстаг, выехал к сыну в госпиталь, в Берлин, из своего родного села на Украине. Григорьев уже видит этот сюжет: украинский оператор едет снимать в село Каплинцы, другой хроникер мчится на самолете в Берлин. «Какая волнующая тема!»— воскликнул на совещании известный кинохроникер. Но возникает вопрос, почему же он сам не сделал этот сюжет? Да потому, что по отношению к новостям в редакции киножурнала нет обстановки наибольшего благоприятствования. Такова цена отношения к слову «сенсация».

Это обидно вдвойне, ибо чутье на такие события есть у большинства режиссеров и операторов студии. Безусловным успехом журнала можно считать сюжет, посвященный находке ленинградскими исследователями пластинки, на которой записана речь В. И. Ленина «О продовольственном налоге, или продналоге и свободном обмене хлебных излишков» (1970, № 37). А разве не открытие, журналистское и художественное,— рассказ о советской девушке, в трудную пору войны воспитавшей шестерых своих братьев и сестер (1970, № 3). Сейчас она жива и здорова, работает телятницей в совхозе на Рязанщине. Ее жизнь легла в основу пьесы, поставленной в театре. И мы с помощью оператора «Новостей дня» присутствовали на премьере этого спектакля и стали свидетелями встречи актри-

сы и женщины, чью жизнь актриса воссоздала на сцене. Подвиг юной девушки во время войны — это первая, нравственная сенсация, доярка — главный герой спектакля, присутствует на его премьере — еще одна интересная информация, и, наконец, встреча актрисы с героиней — третий прекрасный факт одного и того же сюжета! Какой сгусток мысли, эмоции, какая драматургия на сорока метрах пленки.

Но как же мало *таких* сенсаций в «Новостях дня». А ведь они уходят невозвратно. «Ни для какого художника сознание, что вчера он не сделал всего, что возможно, не бывает столь гнетущим, как для документалиста, который не может позволить себе роскошь упиваться теми умными и прекрасными вещами, которые приходят вам на ум после того, как вы закрыли дверь и оказались на лестнице», — написал замечательный мастер кинохроники Йорис Ивенс.

Атакующий экран

Знакомясь с весьма небогатой историографией проблем киноперіодики, я обратился к справке о «Новостях дня» в Большой Советской Энциклопедии. И с удивлением обнаружил утверждение, что журнал имеет *постоянный* (разрядка моя.— *В. С.*) раздел, посвященный жизни и борьбе трудящихся за рубежом.

Не правда ли интересно: В. И. Ленин в директивах по киноделу считал необходимым создавать картины из жизни народов всех стран, демонстрировать «картины специально пропагандистского содержания...». И даже конкретно подсказывал темы кинохроникерам: «колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций, голодающие Берлина и т. д. и т. д.», энциклопедия называет этот раздел постоянным, а редакция «Новостей дня» из 400 сюжетов журнала за прошлый год посвятила международной теме около тридцати, причем половина из них — о международных спортивных соревнованиях, а половина оставшейся половины рассказывает о торжественных собраниях, связанных с юбилейными датами. Вот и считайте, сколько сюжетов остается на показ разнообразной жизни планеты.

Правда, ни в 1922 году, когда Ильич писал директивы по киноделу, ни даже в 1954-м, когда был подписан к печати 30-й том БСЭ, не выходил журнал «Иностранная кинохроника». Но разве сравнишь его и сегодня по периодичности, тиражу и популярности среди кинозрителей с «Новостями дня»? И тем не менее картина современного мира, международная жизнь в журнале пока еще освещаются чрезвычайно скупо. В прошлом году о событиях на Ближнем Востоке журнал поведал своим зрителям лишь дважды, а об американской агрессии в Индокитае один раз. И то в коротких информационных сюжетах самого общего характера.

А коль так спокойно к этому относятся в редакции «Новостей дня», творческие работники студии, выезжающие за рубеж, и подавно не испытывают особой потребности (никто ведь не просит!) снять сюжет для журнала. Привез интересный сюжет О. Арцеулов (1970, № 42), готовивший специальный выпуск о фестивале молодежи Советского Союза и ГДР в Дрездене,— хорошо. Не привез А. Колюшин ничего из Австрии, где делал свой новый фильм,— ну, что ж, проживем. А ведь при отсутствии собственных корреспондентов за рубежом студия должна была бы вменить в обязанность каждому оператору, выезжающему за границу, и на Восток, и на Запад, готовить сюжеты для журнала, ибо они, в отличие от полученной по обмену кинохроники из капиталистических стран, были бы сделаны рукой советского оператора, сняты с партийных, классовых позиций, отражали бы те стороны жизни страны, которые сегодня важнее всего в условиях обострения борьбы двух идеологий. Не говорю уже о том, что эта пленка станет бесценным документом истории международного коммунистического и рабочего движения. Подобное отношение в журнале к разработке международной темы, отсутствие точной информации, глубоких знаний по вопросам внешней политики, классовой расстановки сил в разных странах может привести

к досадной ошибке. Режиссер А. Колошин рассказал, что в Австрии он обратил внимание на операторов кинохроники, снимавших первомайскую демонстрацию социалистов. Австрийские коммунисты, решительно не согласные с соглашательской оппортунистической политикой правящей верхушки партии социалистов, проводят свою демонстрацию. А ведь на ЦСДФ приходит австрийская кинохроника. И вот несколько лет назад зрители одного из выпусков «Новостей» увидели первомайское шествие с красными флагами и не ведали, что то была демонстрация социалистов, а не коммунистические колонны.

Магия зрелища

Не могу забыть картину ясного летнего вечера в Москве пять лет назад. Ни ветерка, зелень деревьев, и ни души на улицах. Пустынно и тихо, лишь редкая машина проедет. Только через несколько минут, войдя в дом, я понял, в чем дело: вся Москва сидела у телевизоров и смотрела финал футбольного чемпионата из Англии. Вот так же замирает и дружно охает зал, когда в сюжетах «Новостей дня» бьют одиннадцатиметровый, летит шайба или грациозно скользят фигуристы. Большой спорт пленит всех своим азартом, темпераментом, стремлением к преодолению пределов. И как же обкрадывает себя журнал, отводя ему столь незначительное место в своих выпусках.

А искусство! Здесь, конечно, сложнее. Попробуйте выбрать несколькосекундный фрагмент из Четырнадцатой симфонии Д. Шостаковича или из концерта С. Рихтера? Или оборвать на полуслове монолог актера в спектакле, не разрушив при этом целостности произведения? А как воссоздать на экране в течение нескольких мгновений акт творчества художника у мольберта или композитора за роялем? Конечно, можно поступить , просто, как в большинстве случаев и делается на хронике: «вырубить» короткую сцену из спектакля, дать прозвучать нескольким аккордам на концерте симфонического оркестра. И убедившись, что и то и другое вышло неудачно, еще на несколько выпусков забыть о сюжетах по искусству. А ведь можно иначе: задуматься, выстроить сюжет специально, и тогда на экране родится настоящее. Поет Екатерина Шаврина (1970, № 10). Сначала мы видим ее на концертной эстраде, потом песня словно вылетает из зала, и голос певицы звучит среди берез русского леса, над бескрайними полями, просторами России. Песня обрела в журнале еще одну яркую зрительную грань. Или сюжет об актере и режиссере О. Ефремове, удостоенном Государственной премии СССР (1970, № 8). На наших глазах происходит рождение спектакля. Репетиция актеров на сцене, глаза Ефремова-постановщика, ход мысли, удивительный процесс творчества приоткрываются нам в коротком сюжете журнала.

Закономерная неожиданность

На Всесоюзное совещание, посвященное «Новостям дня», съехались работники многих киностудий страны — редакторы, режиссеры, операторы — в общем, люди, повседневно причастные к выпуску журнала. Вот он, большой коллектив, спаянный общей работой, знающий свои цели и задачи. Организаторы совещания так построили его работу, что можно было познакомиться с рядом отвергнутых сюжетов, которым были противопоставлены другие, сделанные на эту же тему и удовлетворившие редакцию. И вот тут произошла знаменательная история: редакция предложила в качестве отвергнутого сюжет, который... очень многим понравился. Правда, он значительно отличался от того, что обычно проходит в выпусках журнала.

История эта стоит того, чтобы над ней задуматься. Сегодняшние «Новости дня» далеко не в полной мере отвечают требованиям времени. Но чтобы изменить облик журнала, повысить уровень его выпусков, найти ему точное место среди других средств массовой информации, каждому режиссеру, оператору или редактору, причастному к выпуску «Новостей дня», необходимо ощутить потребность перемен и желание идти им навстречу.

Журналу — и в этом сходятся все — остро не хватает сюжетов о людях. Но очерк — наиболее авторская форма киносюжета, а, следовательно, она не всегда укладывается в привычные рамки журнала. Конечно, трудно раздвинуть рамки. Отвергнуть сюжет проще. В результате операторы на корпунктах оказываются между Сциллой и Харибдой противоречивых желаний редакции: с одной стороны, редакция требует изменения стиля сюжетов, а с другой — получив их, отвергает за непривычностью. В результате, как метко заметила режиссер ЦСДФ Л. Дербышева, редакция иной раз не знает, чего она хочет от оператора, а оператор не знает, чего хочет редакция.

Говорить обо всем этом очень печально, но говорить надо и, думаю, не бесполезно, ибо, обосновывая любой упрек в адрес «Новостей», всегда можно в его же выпусках найти убедительнейший контраргумент, свидетельствующий о потенциальных возможностях журнала. Мало хороших очерков, утверждали мы только что, но как тут не вспомнить прекрасный кинопортрет одного из героев штурма Берлина Кузьмы Владимировича Гусева, снятый А. Кричевским (1970, № 9). В канун 25-летия Победы газета «Красная звезда» обратилась к героям штурма рейхстага, которые оставили свои имена на стенах цитадели фашизма. По следам одного из писем в редакцию и пошел оператор, создав емкий, запоминающийся сюжет о дальнейшем жизненном пути героя войны.

А вот еще один контраргумент: конечно, в конструкции журнала такой сюжет (1970, № 10), который снял у себя в Рязани оператор Ю. Тунтуев, чувствует себя неуютно. Малыши в детском саду по заданию воспитательницы рисуют своих мам: маму-врача, маму-строителя, маму-портниху. Изящный сюжет из детских рисунков. Но как найти ему место в политической кинохронике? Представьте себе, оказалось, что можно. Повод для этого режиссер Е. Вермишева нашла просто превосходный: включила сюжет в журнал, посвященный Международному женскому дню. И он не только органично «вписался» в номер, но придал ему новую краску, расширил круг тем.

Но беда в том, что такие, как мы их назвали, «контраргументы» надо припоминать, в то время как общий уровень журнала определяют совсем другие сюжеты.

Цена слова

В пресс-бар одной из женевских гостиниц стремительно вошел человек в плаще, внимательно оглядел зал и решительно направился к одному из столиков.

— Копия получена, пан Малцужиньский. Утром она должна снова быть в Варшаве.

Это не завязка детективной истории. Просто известный польский публицист, корреспондент газеты «Трибуна люду» Кароль Малцужиньский является постоянным автором дикторских текстов польской кинохроники. Зрители привыкли к его текстам и не собираются менять свои привычки. Поэтому, когда по заданию редакции публицист отправился в Женеву на одно из международных совещаний, ему привезли туда из Варшавы немой вариант очередного выпуска киножурнала.

Эту историю я слышал от многих. Она выглядит вполне правдоподобно, хотя сам Малцужиньский ее отрицает. Но дело не в этом.

Может быть, нам и не стоит отправлять сверхзвуковые авиалайнеры с коробками кинопленки вслед за авторами текстов. А может быть, стоит. Признайтесь, запомнился ли вам какой-либо текст в «Новостях дня»? А разве у нас меньше хороших публицистов, чем у польских друзей? Но ведь никто даже не знает, чье перо создавало тот или иной текст. Имя автора текста вы встретите не в титрах «Новостей дня», а лишь в бухгалтерской ведомости. Такое отношение к литературной части журнала, естественно, сказывается на качестве текстов — не может не сказаться. И дело даже не в отдельных, особо неудачных из них, неуместных оборотах, неточных сравнениях, которых особенно много, а в среднем уровне текстов. Он характеризуется довольно ограниченным словарем, причем

печально однообразным для каждого сюжета, и усредненностью, безликостью автора, будто все тексты — о перекрытии реки, жатве, новой столовой, забастовке в Англии — написаны одним и тем же пером. Впрочем, почему «будто»? Так и есть на самом деле.

А ведь, наверно, было бы неплохо, если бы международные комментарии делали ведущие обозреватели (и мы бы знали их), экономические обозрения — специалисты по народному хозяйству, полезно было бы предоставить трибуну журнала театральным критикам, спортивным журналистам. Сделать тексты авторскими, личными. Это повысит ответственность и творческую заинтересованность авторов текстов, а следовательно, и их качество. И, наверное, не надо давать за редким исключением выпуск на откуп одному человеку. Дело ведь не только в личной творческой манере каждого автора, но и в профессиональной специализации. Ведь не пишет В. Маевский о севе на Кубани, а Н. Озеров — о сборке станков. А в «Новостях дня» нет таких разграничений. Отсюда и результат.

Вопрос этот немаловажен по многим причинам. Есть немало отлично снятых сюжетов, которые напрочь испорчены плохими текстами, являющимися не комментариями, а подстрочниками к изображению, сделанными по принципу: «это бульдозер, а это бульдозерист на нем». Иногда профессиональная беспомощность в таких текстах приводит к бестактности. На совещании приводился пример такого творчества. «В 1789 году восставший народ приступом взял крепость-тюрьму Бастилию — символ феодально-абсолютистского режима», — пишет автор текста к сюжету, посвященному годовщине Французской революции (1970, № 30). Но, очевидно, перед ним стояла задача подчеркнуть также дружественные отношения между Францией и Советским Союзом. Ничтоже сумняшеся вслед за этой фразой он выводит следующую: «Взаимовыгодное сотрудничество между народами Советского Союза и Франции стало важным фактором мировой политики»... (?!) А на экране в это время торжества в Париже, веселье, манифестация, танцы на улицах. Но автора это не смущает. Дело сделано, можно опять возвращаться к Бастилии: «Свободолюбивые традиции так же неистребимы, как вечен народ...» Убежден, что даже начинающий журналист-международник не написал бы подобного текста.

Иногда статистам приходится создавать на сцене разговор толпы. Они оживленно беседуют друг с другом, но напрасно вы попытаетесь разобрать хоть одно слово. Как-то студент театрального вуза, подрабатывающий вечерами в театре в таких сценах, объяснил мне, что в этих случаях все повторяют одну и ту же фразу: «Что говорить, когда нечего говорить?» Довольно часто, прислушиваясь к дикторскому тексту, приходишь к выводу, что слышишь именно эту фразу. Зависит это от профессиональной подготовленности, от знания материала, от уровня, на котором ведется разговор со зрителями.

Монолог о диалоге

Изменить облик журнала. Как просто это сказать и как сложно отказаться от найденного и привычного. Как нелегко найти это новое и почувствовать, что оно необходимо. Какие средства из кинематографических «закромов» использовать для журнала? Может быть, изменить название, как предлагают многие? Или сделать новый «нарез» кадров, появляющихся как заставка к журналу в циферблате Спасской башни? Да если бы этими мерами можно было радикально улучшить журнал, то решились бы сами собой многие проблемы. Нет, надо искать другие пути.

В каждом деле существуют модные течения и методы. Не ушло от них и документальное кино. Прочно держится интерес к «скрытой камере», а теперь и к синхронной съемке. Бесспорно, это мощные средства выразительности. Думается, очень нужные и киноперіодике. Но прав режиссер Б. Небылицкий, считающий, что использовать их нужно с большой осторожностью. Я бы сказал, в гомеопатических дозах. Синхронная съемка обнажает все наши сла-

бости. Если ваш герой говорит легко и естественно и его слова рождаются здесь, сейчас, мы видим процесс мышления, тогда честь вам и хвала. Но если вы ему подсказали, что хотели бы от него услышать, или он сам об этом догадался и стоит, глядя в камеру, а в глазах его мы читаем только одно желание: «скорей бы это кончилось»,— то сюжет становится таким фальшивым, что лучше бы уж не было звукового кино. Большинство операторов, раз-два обжегшись, уже не берут на съемку синхронную камеру. Поэтому в журнале очень редко встречаешь интервью, почти никогда — диалог и вообще не припомню дискуссию. И все-таки пробовать надо, рисковать пленкой, временем, ибо уж очень велик выигрыш — хороший сюжет, о котором никто не скажет: «сюжет как сюжет».

А иногда «лица необщее выраженье» добывается в сюжете чем-то очень простым: хотя бы улыбкой, метко схваченной деталью. Паустовский, кажется, сказал, что «хорошая деталь равна художественному образу». В одном сюжете, посвященном выборам в Верховный Совет СССР, было показано голосование в горном селении. Принципы тайного голосования там были соблюдены: только вместо кабины для этой цели была приспособлена... бурка. Только одна деталь, но какая! Сухая информация сразу же стала художественным образом.

Почта «Новостей»

Для «Новостей дня», как для каждого периодического издания, нужна постоянная связь со своими зрителями. Работники журнала должны чувствовать пульс заинтересованности тех, кто сидит в зале. Что им нравится? Что не нравится? Почему? Что хотелось бы увидеть? Давно пора журналу провести социологическое исследование, поинтересоваться, какие группы зрителей — возрастные, профессиональные, географические — как смотрят журнал. И дать почувствовать зрителям, что уважают их интерес. Очень разумно поступила редакция, заведя рубрику «Отвечаем на ваши письма». Такая двусторонняя связь «журнал — зритель» обогатит его новыми темами и героями. Почта журнала может стать стимулятором творческой активности создателей «Новостей дня».

Спецкор «Н. Д.»

И вот теперь пришло время поговорить и подумать о них — авторах журнала, о тех, кто своими руками каждую неделю готовит новый выпуск. Прежде всего это операторы, работающие для «Новостей». Их имена вы видите в титрах, в общем списке, предваряющем или завершающем журнал. Эти имена меняются довольно часто, в журнале никто особенно не задерживается, операторы стремятся поскорее получить «свою» картину. Стремление это, конечно, понятное, но есть в нем много несправедливого. Судите сами: что может быть важнее для художника, чем трибуна? А ведь тираж «Новостей дня» не сравнить с тиражом фильма. Кроме того, работа в киноперіодике чрезвычайно полезна для оператора. Она учит отточенности языка, лаконизму, выразительности. И, наконец, какие богатые традиции у советской кинохроники: документальная Киноленинниана, съемки первых пятилеток, бесценная военная хроника. И сегодня мы вспоминаем сюжеты лучших советских кинодокументалистов — Р. Кармена, Д. Каспия, Л. Мазрухо, В. Микоши, М. Ошуркова и многих других.

Необходимо возродить на студии уважение к почетному труду кинохроникеров, увлечь молодое поколение операторов работой в журнале. Этому, бесспорно, будут способствовать творческие конкурсы на лучший сюжет для «Новостей дня».

Трудно представить себе газету или журнал, у которых нет своего постоянного штата, а многие операторы рассматривают работу в «Новостях» как паузу между съемками двух фильмов. Журнал должен иметь своих операторов, любящих хронику и гордящихся своей принадлежностью к ней. В газете с гордостью пишут: «наш специальный корреспондент». Этих людей посылают на самые важные и ответственные задания. И у хроники долж-

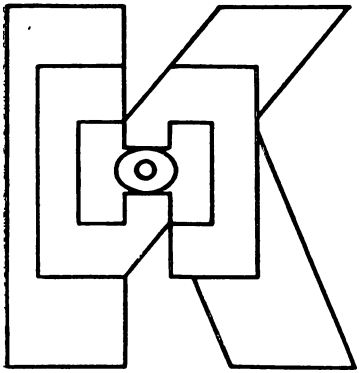
ны быть свои спецкоры. Они есть, но не создано обстановки уважения к их труду. Их работа безымянна, она обезличена колонкой их фамилий в титрах. В этой небольшой формальности сфокусировано отношение к созидателям «Новостей». Много лет назад мальчишка Марк Сергеев сидел с друзьями на утреннем киносеансе. И увидел в кинохронике, как с трибуны Верховного Совета читал свою речь в стихах замечательный советский поэт В. И. Лебедев-Кумач. Тогда Марк, конечно, и не думал, что станет литератором и будет делать сообщение о дикторском тексте на Всесоюзном совещании, посвященном «Новостям дня». Он просто ходил в кино. И врезалась ему в память после того просмотра не картина, а сюжет киножурнала. А кто был его автором, он, конечно, не помнит, и установить это сейчас невозможно. Есть в этом забвении авторства замечательных сюжетов большая несправедливость. И надо сделать так, чтобы будущие поколения зрителей знали, что прекрасный сюжет «Любаша» снял Ю. Тунтуев, что сталевара Виктора Степанова в минуты вдохновенного труда запечатлел В. Байков, а этапы строительства Красноярской ГЭС оставил в нашей памяти Д. Смекаев.

Сто операторов работают на «Новости дня». Много это или мало? Немало, конечно. Но как представишь себе нашу страну, ее необъятные масштабы, тысячи предприятий, миллионы хороших людей, то цифра «100» покажется совсем небольшой. Поэтому журналу «Новости дня» следует подумать о расширении своего авторского актива: за счет операторов других студий (много ездят по стране, например, работники «Центрнаучфильма»). Не хватает журналу очерковых сюжетов о людях. А ведь многие любительские киностудии крупных предприятий страны снимают на широкую пленку, и в их творчестве есть прекрасные кинопортреты передовиков производства, рассказы о жизни заводов. Почему не задуматься и об этом источнике сюжетов?

И, наконец, редакция — «ставка» журнала. Думается, руководству студии следует серьезно задуматься о создании редколлегии «Новостей дня», в которую бы вошли писатели, известные публицисты, экономические и международные обозреватели. Такая редколлегия станет «мозговым трестом» журнала, его лидером.

В объективе — время

Пришла пора заканчивать критические заметки о «Новостях дня». Они действительно оказались весьма критическими. Но я сделал это без угрызений совести, ибо, как миллионы советских кинозрителей, люблю журнал, привык к нему и решительно за него голосую. А хорошо зная коллектив студии, верю, что «Новости» могут остаться на уровне времени. Но для этого они должны измениться, ибо время, как экспресс, мчит вперед, в будущее. Экспресс не может опаздывать, и новости должны стремиться к зрителю, как экспресс. Потому они и зовутся новостями. И киножурнал наш — журнал новостей. И одно из мощных средств массовой пропаганды, высокие задачи которой четко сформулированы в Отчетном докладе Л. И. Брежнева XXIV съезду КПСС: «... нести сотням миллионов людей правду о социалистическом обществе, о советском образе жизни, о строительстве коммунизма в нашей стране. И делать это... убежденно, убедительно, доходчиво и ярко». Такой журнал не может, не должен отставать от ритма времени.



Донатас Банионис

Н. Лордкипанидзе

Когда в 1968 году на экраны вышел «Мертвый сезон» и Банионис «наутро проснулся знаменитым», к этой известности, как она ни была для него сладка, примешивалась и капля горечи. К 1968 году он успел уже более четверти века прослужить в театре и сыграть семьдесят пять ролей; он знал, что он умеет и чего стоит. К этому времени — за несколько лет до этого времени — он сыграл у Витаутаса Жалакявичуса в фильме «Никто не хотел умирать» и тоже прекрасно понимал, чем для его актерского, гражданского, человеческого опыта стал председатель Вайткус. Словом, он был не новичком (и по природе своей отнюдь не наивным человеком), когда получил предложение сняться в роли Ладейникова. Однако, соглашаясь на предложение Саввы Кулиша, он вовсе не думал, что все так обернется: таким успехом, такой переменой. Просто хотелось сниматься, как хочется это почти каждому, если вообще не каждому театральному актеру, к тому же отнюдь не избалованному вниманием кинематографистов.

А Банионис подобным вниманием избалован не был — достаточно сказать, что после «Никто не хотел умирать» его пригласили лишь на несколько эпизодических ролей, хотя Вайткус, по общему признанию, был сыгран превосходно, да и времени, чтобы это понять, тоже было предостаточно. Однако он не снимался — работал в театре, и мы теперь с полным основанием можем сказать: счастье, что дело обернулось именно так, а не иначе. За это время он сыграл Вилли Ломена в «Смерти коммивояжера», Бекмана в пьесе рано умершего западногерманского писателя В. Борхерта «Там, за дверью», Бопертюи в «Соломенной шляпке» Лабиша — роль и спектакль, о которых Банионис всегда вспоминает с удовольствием, как с удовольствием вспоминают о «Соломенной шляпке» все те, кто ее видел или в ней участвовал. За это же время театр поставил «Поднятую целину» — он Давыдов, «В день свадьбы» В. Розова — он Николай, «Физиков» Ф. Дюрренматта — он Мебиус, и еще немало пьес, в которых он был героем или эпизодическим лицом.

Он работал, как проклятый,— в провинции, да и в любом небольшом театре актеры, на которых держится репертуар, работают, как проклятые. Ему уже было за сорок, он был мастер, когда к нему вдруг вспыхнул интерес — жадный, требовательный и поначалу эгоистический. Мы не оговорились — это, действительно, то слово, потому что в привязанности публики, даже самой идеальной привязанности, всегда есть собственнический привкус: мы тебя любим — мы тобой владеем. И за любовь приходилось платить.

Банионис не отказывал интервьюерам. Вскоре стало известно, когда и где он родился — в 1924 году, в Каунасе; какая у него семья — жена и двое мальчиков, один уже студент; какой характер: когда работаю — трудный, да и вообще, наверное, не легкий; какой хоб-

Донатас Банионис

би — люблю собирать грибы. Обязательно спрашивали и про театр — готовясь к интервью, журналисты перечитывали статьи о «Никто не хотел умирать» и встречали там имя Юозаса Мильтиниса. Оно всегда стояло в одном контексте — мой учитель, я очень многим ему обязан; театр в Паневежисе, которым он руководит, покидать, разумеется, не собираюсь...

Через несколько лет слова относительно Мильтиниса и театра будут повторены почти буквально и не пройдут незамеченными. И самое любопытное будет в том, что и спрашивающие и читающие увидят в этой настойчивой приверженности не просто дань вежливости или — что тоже возможно — дипломатии, но нечто гораздо более значимое. Никому и в голову не придет усомниться в словах артиста, в его искренности — у Баниониса будет самый убедительный поручитель, которого только можно найти или придумать: его собственное создание — Ладейников. Публике будет приятно слышать от актера, сыгравшего этого надежного, молчаливо верного человека, слова, соответствующие образу: не предам, не уйду, не стану искать славы... Нужды нет, что актер, действительно, был правдив и действительно не собирался порвать со сценой. Подобные заявления проверяются временем, а именно времени у публики и у критики не было — полюбившегося человека хотелось утвердить в собственном мнении сразу же, сейчас.

И опять, как в истории с «Мертвым сезоном»,— то есть без заднего умысла, без расчета, а просто потому, что он не мог иначе, Банионис именно своим постоянным возвращением к театру дал «тон» дальнейшему к себе отношению. Про грибы и про характер репортеры уже не расспрашивали — говорили о жизни, об искусстве, о принципах творчества. И странное дело — хотя новых фильмов с участием артиста на экранах еще не было — ни «Красная палатка», ни «Гойя», ни «Король Лир» до зрителя пока не дошли,— все же создавалось впечатление, что что-то новое о работе Банионица мы узнаём. Крутились старые ленты с его участием, а наиболее заинтересованные приверженцы ездили на спектакли в Паневежис, а потом писали и рассказывали о том, что там видели. (Тут нужно сразу же оговориться, что ездили не только ради Банионица — многим хотелось своими глазами увидеть театр, где играли не просто корректно и интеллигентно, но задумывались над вопросами более общими: недаром выращенный в этой труппе Банионис с такой естественной убежденностью говорит о назначении художника, о жизненных проблемах, которые перед художником встают и к которым он обязан определить свое отношение.)

Популярность таит в себе немалые опасности. Речь не о бытовых казусах — преувеличенном внимании и прочем, и даже не о тех ловушках, которые кино без всякого злого умысла, но подчас и не утруждая себя размышлениями, ставит на пути людей наиболее одаренных, эксплуатируя какую-либо одну грань этой одаренности. Речь о другом. Об отрезвлении. О том, что популярность часто зиждется на фундаменте самом непрочном, и понять, до какой степени он непрочен, дано лишь стороннему наблюдателю. От самого же объекта внимания требовать трезвого взгляда трудно, если не сказать — невозможно. Профессия актера больше, чем любая другая публичная профессия, рассчитана на сиюминутную положительную реакцию и ею, собственно, держится.

Тебя признают, тебя полюбили — это неожиданно, это ошеломляюще прекрасно, но в то же время это и закономерно, потому что ты всегда верил, что нечто подобное должно произойти. Тебя наперебой приглашают сниматься, а потом перестают приглашать — это не только непоправимое несчастье, но и несправедливость, потому что ты умеешь больше, чем умел раньше. Так тебе во всяком случае кажется, да и логика подтверждает, что дело обстоит именно так: ведь опыт вооружает. А состариться ты не успел — к тому же есть и другие амплуа, роли другого возраста...

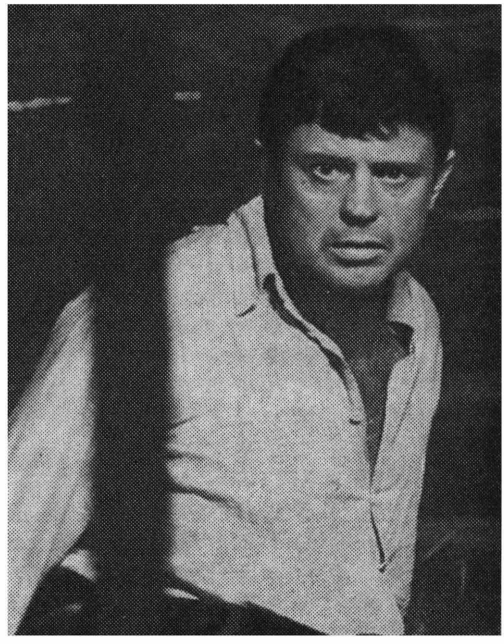
Быстрый успех в кино имеет мало общего с постепенным и трудным завоеванием признания в театре. Ведь даже если оно приходит с первой ролью и укрепляется с каждой после-

дующей, в самом методе работы на сцене присутствует элемент самопознания, а значит — отрезвляющий элемент. Его наличие — одна из главных, если не главная возможность не только удержаться на плаву, но и плыть дальше. Следует добавить, что и режиссер, если в театре все обстоит более или менее благополучно, следит за судьбой актера: этого требуют их общие интересы. Кинематограф подобных требований к постановщику не предъявляет, и если понятие «звезда»— понятие, целиком относящееся к искусству именно кино, то и закат ее в кино столь же узаконен.

Публика хочет глядеться в тебя, как в зеркало, и ты должен удовлетворить ее желание и представить ей ее самое если не в образе идеально-преображенном, то максимально укрупненном, концентрированном. Но если идеалы меняются сравнительно медленно, то вкусы — сравнительно быстро, и в один прекрасный день ты начинаешь понимать, что больше не нужен. Разумеется, как и любой другой лицедей, ты имеешь право на внимание публики, но это уже не то, главного — преклонения — больше нет.

Намечающийся переход в «звезды», а ошибиться на этот счет было трудно, Банионисахудожника напугал. Чего ждут от него зрители? Неужели они готовы удовлетвориться тем, что он сделал в «Мертвом сезоне»? Неужели его удел — роль разведчика, еще одна роль разведчика, еще и еще одна сходная роль? И даже если на них согласиться — надолго ли смогут удержать внимание его грустные, правдивые глаза, его способность быть естественным? Ведь больше в подобные роли вложить, пожалуй, невозможно, а если к тому же играть их часто, то самые органические свойства грозят превратиться в штамп.

Опасения артиста не были ни случайными, ни напрасными. В завораживающий ход киноконвейера его готовы были включить теперь достаточно плотно, и он прекрасно понимал, что обстоятельства вряд ли каждый раз будут складываться для него так, как в «Мертвом сезоне». Ведь Савва Кулиш был с самого начала в чем-то полемичен по отношению к жанру: если бы он собирался ставить традиционно-



«Никто не хотел умирать». Вайткус

приключенческий фильм о разведчике, он не рискнул бы сопоставить его условность с трагической безусловностью документальных кадров. (В фильм, как известно, были вмонтированы пленки, снятые фашистами и запечатлевшие людей, прошедших психо-физическую обработку.) Именно в целях и в силу полемики так важен в фильме и Ладейников — Банионис. Важен не только как главный герой (Савушкин — Ролан Быков почти такой же «главный»), но как принцип, если можно так выразиться.

Банионис вносит в картину тот внутренний жар, который ощутимо меняет сверхзадачу многих эпизодов, масштаб их. Эта способность актера укрупнить ситуацию используется в фильме постоянно. Режиссер просто-напросто перестраивает отдельные эпизоды сценария, передоверяя исполнителю то, что в сценарии подробно разъяснялось в тексте и действии.

Первую часть фильма завершает теперь встреча Ладейникова и Савушкина. Редкий лесок или роща, полуоблетевшие деревья, холодно, безлюдно. Место действия выбрано точно: пейзаж контрастен замкнутому пространству машины, согретому теплом людей, тихо журчащей музыкой; к тому же естественная обособленность героев как нельзя более полно выражает их внутреннее состояние. Здесь легко говорить и сказать то, что не сказалось бы или выглядело бы манерно в другом месте. Банионису, например, ничего не стоит перейти на киплинговские стихи: «Солдат, учись свой труп носить. Учись не спать в седле. Свой черный кофе кипятить на узком фитиле»,— и произнести их меланхолично, рассеянно, адресовав не столько Савушкину, сколько себе. Савушкину же не трудно признаться, что ему страшно, и спросить Ладейникова — а как ему. И, главное, им легко молчать вдвоем, а уж мы будем догадываться, о чем они молчат, каждый по-своему: Банионис, нахохлившись, как будто ему чуть зябко, и машинально вертя ручки приемника, Савушкин — весь подавшись к нему, беспокойно. И каждая реплика, которую они теперь скажут — а их будет немного и между ними явственно будут ощущаться паузы,— воспримется не только сама по себе, по своему прямому смыслу, но приплюсуется к общему настроению эпизода. И окажется, что режиссеру вовсе не нужны те сцены литературного сценария, где Ладейников делает «на песке стойки, тормоша Савушкина, едва не сталкивая в воду», чтобы, он, Савушкин, успокоился и вслед за Ладейниковым засмеялся и, «смеясь, вступил в игру». И длинный закадровый монолог Ладейникова в ответ на вопрос Савушкина «бывает ли страшно»— тоже не нужен. В монологе герой объяснял всего себя и попутно — общие идеи авторов, касающиеся профессии разведчика. «Самое страшное — это слишком много знать. Знать, что может случиться с твоей страной, с твоими близкими. Знать об опасности, висящей над миром, и все время помнить о том, что ты — один из тех, кто отвечает за то, чтобы все-таки ничего не случилось». Оказалось, что и без растолкований идеи эти предстанут в фильме в намного более глубоком и значительном виде. Они станут выводиться не из слов, а из нравственной личности героя.

Именно поэтому данный монолог исчез, и не он один, зато появились и заняли надлежащее место (не по количеству метража, разумеется, но по плотности ощущений и информации) такие эпизоды, как, скажем, те, что происходят в доме Лонсфилда. Предельная графическая лаконичность первого эпизода, полная сосредоточенность героя: ни одного лишнего движения, ни одного лишнего взгляда, ни одного слова (почти неподвижно сидит у окна в высокой качалке, потом встает, закуривает, идет к бюро, достает фотографии, сделанные в Доргейте,— служащие фармацевтического центра, посетители кафе,— сверяет их с условным портретом Хасса, присланным из Москвы, и словно бы рассеянно, без малейшего сожаления сжигает и то и другое) — все это с максимальной убедительностью передает тот «стоп», то внутреннее ощущение препятствия, которое появилось в работе. Бросок — стена, бросок — стена, вправо стена, влево, кругом — другой бы начал метаться, лихорадить. Ладейников в тысячный раз неспешно и неслышно идет мимо этой стены, ища выход.

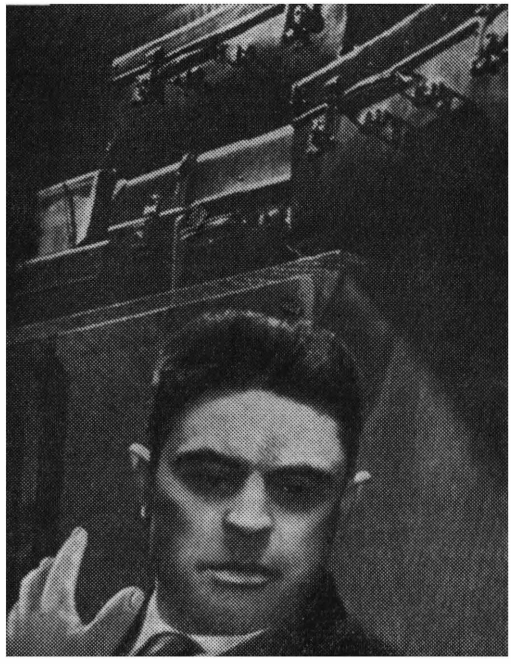
А во второй раз мы увидим его комнату, когда он войдет в нее в сумерках и, не снимая пальто, опустится на тахту и закроет лицо руками. «Савушкин меня доконает»,— вот будет его единственная фраза, но и без нее, только наблюдая, мы поймем, что Ладейников все еще кружит около стены, не находя выхода.

И начало второй серии будет таким же зашифрованным и таким же открытым. Безлюдный парк, светло, сыро, вороха листьев под ногами. У Ладейникова — Банниониса настолько отсутствующий вид, что кажется: выстрели у него над ухом—не услышит, но как раз этот вид и говорит за себя. И мы понимаем, что у него на душе, понимаем не в силу особой изощренности или склонности к отгадыванию загадок, но потому, что эпизод рассчитан на самые простые жизненные ассоциации. Минуты одиночества, минуты внут-

ренней сосредоточенности, особенно полные благодаря близости природы,— такое было у каждого, или знакомо каждому, или может быть близко каждому.

Таким своеобразным приближением к нам актер и режиссер снимают с героя налет суперменства, профессии Ладейникова в определенной степени присущий, но человеческим и художественным пристрастиям исполнителя чуждый.

Однако события развиваются дальше и вступают в ту фазу, когда прикидка и размышления соединяются с практическим действием. И тогда мы снова, в третий и последний раз, видим Лонсфилда дома и снова, хотя ни слова не будет сказано, поймем, что происходит. Нам станет ясно, что решение принято, ясно по тому, как он станет жечь бумаги на конторке, как будет стоять у решетчатого окна, вглядываясь и вглядываясь в надвигающиеся сумерки. Что он там увидит? Может быть, примелькавшийся пейзаж, перед разлукой вдруг ставший близким, а может быть, он будет стоять просто так, ничего не видя, а набираясь сил и решимости? А может быть, он будет думать о доме — о себе и о доме? Кто знает?— это его тайна, и она у него есть, и как всякая тайна, она зовет к разгадке.



«Хроника одного дня». Донатас

И она нам откроется, уже начала открываться, чтобы к концу обнаружить себя мощно и сильно. И тогда все, что мы видели раньше, мы увидим не то чтобы заново, но в свете, который делает предмет более полным и объемным, когда отчетливы не только контуры, но ясны и светотени.

«Мне кажется,— говорит Д. Банионис,— я уверен, что в поведении Ладейникова есть мотив самопожертвования. Чем же иначе объяснить, что он остался? Ведь надежды, что он снова уйдет, у него на этот раз почти нет, но зато есть другая надежда. Он понимает, что может помешать Хассу, и чувствует себя обязанным это сделать — это все и решает. Это и ничто иное — самолюбие, честолюбие, хотя, может быть, и они могут присутствовать, но не как главное.

Хасс и такие, как Хасс, для Ладейникова конкретно воплощенное зло, вне зависимости от того, над чем они работают: Эр-Эйч, или что-нибудь в этом роде, или совсем в другом роде, но одинаково направленное против человечества, против гуманизма. Физическое уничтожение людей, уничтожение их разума, постоянная ложь, которая тоже является орудием фашизма,— все это звенья одной цепи, и против этого надо бороться.

Я уверен, что ради истины, ради защиты справедливости человек способен на многое, причем не какой-то особый человек, а просто честный, порядочный, не позволяющий себе стоять в стороне. Ведь стоит только подумать, что действовать может лишь бестрепетная элита или наемные убийцы, а твой долг — молчать и терпеть, как ты оказываешься в лагере равнодушных.

Мне очень не хотелось, чтобы, глядя на Ладейникова, зрители говорили — ох, какой он ловкий, прямо Джеймс Бонд. Но разве та-

кие, как Бонд, которым легко убивать, разрушать, разве они могут бороться за человечность? Наша задача была не в том, чтобы показать обыкновенность разведчика, а в том, чтобы вселить уверенность в обыкновенного человека. Он — как ты, и, следовательно, ты — как он, можешь быть таким, как он, если у тебя есть что защищать и ты решишься на это — хоть раз в жизни. У Ладейникова эта решимость постоянна, в ней он видит свое человеческое, гражданское предназначение. В осознанной решимости сверхзадача образа, его страсть, его пафос. Она же предопределила выбор профессии. Эти навыки пришли позже, а то, на что он идет и во имя чего идет, он знал с самого начала и принял сразу — со всеми вытекающими отсюда последствиями, в том числе и самыми драматическими. Нужно помнить, что его характер складывался под влиянием особых обстоятельств — и характер, и мироощущение...»

Все, что Банионис хотел — он сделал, вернее, они сделали, потому что, не будь поддержки и понимания режиссера, замысел исполнителя мог остаться втуне. Сейчас работа одного поддерживается работой другого, и вдруг, а для них, разумеется, не вдруг, оказывается, что в этом динамичном, остросюжетном фильме по-особому интересны как раз паузы, отвлечения, отступления. В них — его тема, все другое эту тему поддерживает, углубляет, дает ей возможность выгодно проявиться. Мы с естественным волнением следим за тем, как разворачивается борьба между нашими и Хассом, но эпизоды узнавания, погони, драки могли бы скоро и бесследно уйти из нашей памяти, как ушли им подобные в других картинах, если бы они существовали в картине сами по себе или ради самих себя.

В коротком интервью Витаутас Жалакявичус, снявший Баниониса в трех своих картинах: «Адам хочет быть человеком», «Хроника одного дня» и «Никто не хотел умирать», сказал, что актеры, воспитанные Юозасом Мильтинисом, только и делают, что играют себя в предлагаемых обстоятельствах. Сказано это было не то чтобы в похвалу, но и не в осуждение — просто констатировался факт и отмечалось, что и обстоятельства и верность себе равно важны для артистов. Жалакявичус был прав — и в «Мертвом сезоне» оба свойства эти, в силу специфики драматургии, оказались равно необходимы исполнителю. Банионис вел с в о ю тему, но вел ее не «поверх барьеров», а органически включая в тот жизненный материал, который был ему предложен авторами сценария и режиссером. В его подходе к роли не было снобизма: Ладейников мог попасть и попадал в обстоятельства, отвечающие природе данного жанра кинематографа. Однако важно было не это, а то, что он не терял в них себя. Чувство сверхзадачи — вот что было той почвой, которую он постоянно ощущал под ногами и которая питала его удивительную, безграничную свободу в роли. Интуиция довершала остальное.

Так был сыгран Ладейников, и так он был понят и критикой и публикой. И все же Банионису было над чем подумать. И прежде всего над тем, чтобы удержаться. Сказать, что Банионис до конца был стойким, значит погрешить против истины: Мариано в «Красной палатке» прельстил актера отнюдь не глубиною задач, которые он усмотрел для себя в сценарии. Решили побочные мотивы — желание сняться с такими знаменитостями, как Питер Финч, Шон Коннери, Марио Адорф, Клаудия Кардинале, решила Италия, «выход» на международный экран. Становиться в позу и утверждать, что он не должен был этого делать — ханжество; скорее всего он был именно должен, потому что подобного рода эскапады и возвращают художника к самому себе. (При условии, разумеется, что он еще не потерял способность трезво о себе судить.) «Все слабости человека прощаю я актеру»,— сказал Гете в «Вильгельме Мейстере» — замечание, которое следовало бы помнить, вынося то или иное категорическое суждение...

Роль Мариано Банионис сыграл словно бы для того, чтобы еще раз подтвердить ту странную истину, что талантливый человек нередко терпит поражение там, где его менее одаренные собратья выглядят вполне пристойно. Актер добросовестно делал

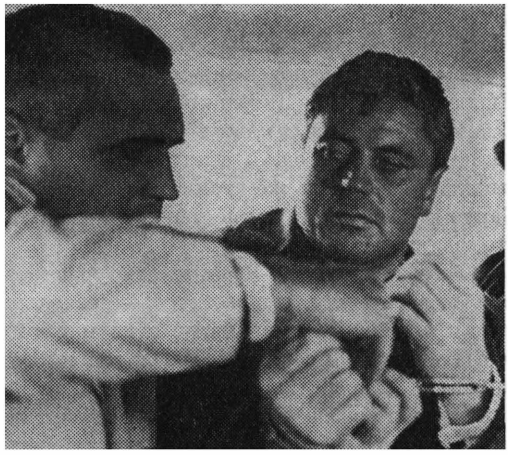
все то, что от него требовали, но он не верил самому себе и оттого добросовестность его была чрезмерной, натужной. Он играл, он представлял «нерв» и истерику, и чем энергичнее он это делал, тем меньше мы ему верили. Мастеровитость способна прикрыть фальшь, талант ее удесятеряет, как удесятеряет он правду.

●

Первое, что усмотрели в Банионисе зрители, была его полнейшая, асболютнейшая правдивость. Все, что он говорил или делал, было его; разумеется, текст, указания режиссера — все это существовало, но где-то там или, вернее, до того, как за дело брался исполнитель. Он воскрешал в нас ту веру или ту наивность — кому что больше нравится,— которая заставляла всерьез относиться к театру, кино, прочитанным книгам. Конечно, мы знали, что и герои и сюжеты — создания художников, плод авторской фантазии, но тем не менее эта отраженная, эта воскрешенная жизнь была для нас в определенные дни, часы и минуты столь же реальной, как и самая наиреальнейшая действительность.

И для артиста она была реальной — если роль удавалась. Для Банионисa это не слова, это действительно правда — то, что он «должен войти в жизнь персонажа, влезть в его кожу». Он начинает с этого и кончает этим — промежуточный период есть период вживания, период превращения. «Опыт в нашей работе мало что значит. Это только кажется, что с его помощью можно избежать неудач, найти что-то определяющее. На самом деле каждый раз начинаешь заново, на пустом месте — иначе все было бы очень просто. Разве я знаю, что у меня получится. Я хочу, я стараюсь, но ручаться я ни за что не могу».

Коротенький фильм, сделанный Литовской студией к юбилею Паневежского театра, сохранил нам, кроме всего прочего, одну из репетиций спектакля «Там, за дверью». Сохранил нервность и страх исполнителя, его отчаянную позу, его крик: «я не понимаю, я не понимаю, я не могу играть, пока не пойму, что тут происходит». Сохранил и реплику



«Мертвый сезон». Ладейников

Мильтиниса — из темного зала она хлестнула актера, как бич, и, честное слово, нам не захотелось оказаться на его месте. «Ты не понимаешь? Нечего тогда было идти на сцену — тут должно понимать».

Здесь ключ ко многим загадкам Паневежского театра, ключ к самому Мильтинису, его актерам. Банионисa таким, каков он есть, больше всех остальных сделало это «должно». И не только потому, что вытренировало, дисциплинировало, научило работать; в первую очередь потому, что открыло ему самого себя, определило и сформировало как художника.

Уже не раз писали о том, что Юозас Мильтинис учился актерскому мастерству у знаменитого Шарля Дюллена, что его товарищами по парижской школе были Жан-Луи Барро и Жан Вилар. Пусть не звучат эти имена, как заклинание,— ведь они не звучали так во времена их общей юности, пусть они будут лишь свидетельством, лишь неким знаком той атмосферы, в которую попал вчерашний послушник одного из литовских монастырей. Это была атмосфера интеллигентности, веселой интеллектуальности, серьезного, без надрыва, отношения к искусству.

(Для надрыва не было оснований — все чувствовали, что многое могут, а за деньгами и официальным положением не гнались.) Никто из тех, кого Мильтинис знал в юности, с кем дружил, не изменил своему делу — не изменил ему и он. И если на его долю не выпало славы столь же громкой, как на долю Барро и Вилара, он тем не менее мог сказать, что сделал все, о чем мечтал.

«Хлеба и зрелищ»— он пытался уравновесить эту формулу, привести ее — насколько это возможно — к реальному, а не мнимому соответствию. Он создал театр, он вел его год за годом, он воспитал сначала в нем, а потом и вокруг него людей, которые стали ждать от сцены чего-то большего, нежели им часто предлагали. Разумеется, зрелищность, разумеется, театральность, разумеется, все жанры хороши, кроме скучного. Но прибавилось еще и нечто, что постепенно стало для зрителей не менее интересным, но, пожалуй, более важным.

Этим «нечто» был взгляд театра на человека. Он рисовался Мильтинису в прекрасной и притягательной концепции передовой литературы XIX века. Мильтинис верил в силу духа своего героя, в твердость его нравственных убеждений, в благородство его намерений, широту ума. Еще больше верил он в его поистине безграничные возможности. При этом, конечно же, принимались в расчет окружающая героя действительность, социальные условия жизни. Но, главное, человек сам многое мог — и не должен был, не смел от этого многого отрекаться.

Максимализм — не скажем брандовский, ибо слишком много было в самом Мильтинисе лукавого ума и склонности к благодушному эпикурейству, но все же ибсеновский,— чуть отгороженный от быта, приверженный к рассудочности, философичности. На этом «настаивался» театр — благодаря этому он и устоял. Сиюминутные вопросы литературы и сиюминутные ответы сцены входили и будут входить в повседневную практику паневежцев, но, о чем бы ни шла речь, всегда ощущалось присутствие той общей мысли, той общей идеи, которая организовывала работу коллектива.

Именно это позволило паневежцам не только не превратиться в заурядный, поглощенный материальными заботами театр, но дало им возможность набрать основательность и полную достоинства уверенность. Уверенности прибавляло и другое — им не только верили, их понимали. Вчерашние хуторяне смотрели Шекспира, Чехова, Ибсена, Гоголя, Пиранделло, Мольера, и их ничто не отпугивало, не казалось чужим, сложным, непонятным — нравственные идеи спектакля зритель разделял и усваивал полностью. Ради них — или скажем так — и ради них тоже он и ходил в театр.

Ни Банионис, ни его коллеги не были склонны преувеличивать свое влияние на духовную жизнь сограждан. Как честные и увлеченные люди, они делали свое дело и «делались» вместе с ним. Обратная связь — так это, кажется, называется? Потому-то, когда в один прекрасный день Донатас Банионис проснулся знаменитым, он мог не бояться своего успеха.

●

Здесь нам опять приходится сказать, что Банионису повезло: он играл роли, которые не только соответствовали характеру его дарования, но привлекали зрителя больше, сильнее и, главное, иначе, нежели многие другие персонажи. Тут было не столько любование, преклонение, тут был острый, пристальный интерес. Этот интерес вызывали не только его герои, но и то, что вставало за ними — самые проблемы, облик века. Пожалуй, фраза о везении — неточная фраза: под словом этим принято подразумевать слепой произвол, нечто вроде выигрыша по трамвайному билету. Случай же Баниониса из разряда тех, в которых проявляется закономерность: не то чтобы постепенно, от роли к роли, но в каждой из них актер старался найти и максимально выразить тему, про которую можно и должно сказать, что она — личная.

Пытаясь разгадать секрет обаяния актера, источник его силы, первым делом думаешь: органичность. Естественность. Полнота суще-

ствования в образе. Увидев его не в одной, а в нескольких ролях, понимаешь: его правдивость и органичность всегда рождены остротой и точностью понимания; притом играет он, как правило, легко, а понимает резко, даже жестко.

В «Хронике одного дня» (режиссер и сценарист В. Жалакявичус) у Баниониса была роль некоего Донатаса, главы не слишком большого учреждения. По сюжету он являл собой обманутого мужа и обманутого друга, в исполнении Баниониса он был человеком, который выворачивал ситуацию наизнанку. Да, формально все обстояло так, как мы сказали,— жена от него уходила, а друг до поры до времени скрывал правду, однако разве это огорчало героя? Интеллигенты, не способные отделаться от чувства вины, вести двойную игру, — как презирал их герой Баниониса, как ненавидел, как готов был буквально на все, чтобы стереть их с лица земли. Страшная, целеустремленная сила — она, как магнитные токи, исходила от исполнителя.

Банионис обладает удивительной способностью физического перевоплощения — его тело в «Хронике одного дня» наливается свинцовой, агрессивной неподвижностью. Кажется, что шея — и та деревенеет, с трудом поворачивается, и голова, подстриженная ежиком, тоже становится тупой, шарообразной. И свои руки — нервные, подвижные руки, он тоже укрощает, приводит в состояние покоя, и лицо его — другое лицо. Массивное, одутловатое — он выглядит едва ли не старше, чем несколько лет спустя в «Мертвом сезоне», хотя ни морщин, ни седин грим ему не прибавляет. Все дело в выражении, в глазах — вы невольно ежитесь под их мертвым, пристальным и вместе с тем каким-то странным, словно ускользающим взглядом.

Актер играет человека, твердо знающего, чего он хочет; в этом преимущество его героя. Но он играет также человека, которого мутит от ощущения, что почва под ним не так прочна, как он привык. Она еще не ушла у него из-под ног, и он не даст ей уйти, но все же она подрагивает... Ему нисколько не жаль, что жена оставляет его,— он даже хотел этого, но его бесит, что она посмела действовать по-своему. И злоба оказывается сильнее привычной осторожности — ночная исповедь (а в этом фильме исповедуются все, потому что хотят познать или выразить себя) — так вот, ночная исповедь это самый откровенный автопортрет, который только можно себе представить. И самый полный — благодаря актеру.

«Красная палатка». Марнано

В своей первой картине —«Адам хочет быть человеком»— Банионис тоже играл отрицательного героя. Причем, в отличие от «Хроники», его Дауса энергично действовал, совершая всякие неблаговидные поступки. Казалось, сыграть такого активного человека и проще и интересней, нежели Донатаса, произносящего фактически один-единственный монолог (он завершает эпизод в его доме, где у Баниониса нет ничего, кроме нескольких реплик, вроде «пожалуйста, кофе», и глаз: исподлобья, скрываясь, они, тем не менее, пристально и неотрывно обращены на тех, кто в комнате). Возможно, что для другого акте-

ра роль Даусы и обернулась бы выигрышной — но не для Баниониса. В ней не было того, что для него единственная опора — не было конкретности жизненных наблюдений, соединенных с более общими, хотя и не менее конкретными тенденциями. Мелкие страстишки Даусы, вынужденного к тому же, по воле автора, выступать в роли демонического злодея, были актеру в общем-то безразличны. Своего он здесь не нашел — иначе так тщательно, так по-ученически не выполнял бы чужих заданий.

Банионису вообще чужда риторика — как положительно, так и отрицательно направленная. Добро и зло ему надо схватить за руку, подержать эту руку, почувствовать, что она живая — отсюда рождается пафос его работ. В «Хронике одного дня» он «брал за руку» зло. Рука была теплая, пухлая, знакомая, но это было зло. Оно не снисходило до маскировки, оно наступало, убежденное в своей идейной состоятельности и конечной практической выгоде. За отдельным лицом актеру явственно виделся целый мир.

В «Хронике одного дня» перед нами был мастер — и человек с пристрастиями. Он был по-современному сдержан, ибо в понятие современной стилистики входит необходимость владеть собою, держать себя в руках. Но он не боялся прослыть старомодным от того, что у его героев были минуты полной внутренней раскованности, минуты, когда они не могли совладать с собою. Это был взрыв сдержанности, взрыв, обозначающий слом, крушение — крушение ли надежд, как в «Смерти коммивояжера», или с детства вложенных в душу представлений, как в «Там, за дверью», или просто взрыв отчаяния, когда жизнь, кажется, не имеет просвета.

Эти взрывы соответствовали его актерской природе и природе его героев тоже.

●

До того как в фильме «Никто не хотел умирать» Вайткус впервые появится на экране, мы будем знать о нем только одно: что он бывший. Бывший бандит, сам добровольно вышедший из леса и попавший под очередную амнистию. Теперь, амнистированный, он живет на том же хуторе, где жил раньше, но почему он порвал с бандой, почему вернулся, чем теперь полно его существование — это нам неизвестно. Априори отношение у нас к нему негативное: мы видели, как выстрелом в затылок был убит старый Локис — пятый председатель, погибший от руки лесовиков за короткий послевоенный год, как надругались бандиты над его мертвым телом, грубо и небрежно, словно вещь, опрокинув его на пол, как замерла, притаившись, деревня, опасаясь мести тех, кто еще недавно был соратником Вайткуса.

Все это мы видим, и видим еще и другое: как узнают о гибели отца и как грозно возвращаются в хутор сыновья Локиса. Мысль о мести — главная из тех мыслей, что занимает их сейчас. Так они приходят к необходимости встретить Вайткуса — вчерашний бандит, он должен или может знать, кто убил Локиса, а если не знает — он все равно им нужен. Хватит подставлять под пули своих, пускай в председателях походит тот, кто на словах верен законной власти. Не так уж им и важно — сыновьям Локиса и секретарю райкома,— за кого на самом деле этот Вайткус, в другое время они, возможно, не стали бы его испытывать, но сейчас все сошлось на нем одном, и хочет он того или нет, но в ход событий он уже включен и включен крепко.

Вайткус просыпается от ударов. Точнее — не от ударов, а от того, что чьи-то руки бесцеремонно стаскивают его с вороха соломы, на которой он тяжко спал, разомлев от водки и полдневного жара. Донатас подымает Вайткуса рывком, как мешок с трухой, и бьет, не давая даже распрямиться. Ошеломленный, толком еще не понимая, что происходит, Вайткус не сопротивляется, а лишь привычно поворачивается под ударами, стараясь стать к ним то спиной, то боком.

Бежать он тоже не пытается, только странно и страшно мотается под ударами взад и вперед, не стремясь, хотя вполне пришел в себя, дать сдачи. И может быть, оттого, что он так

стопт, не сопротивляясь, с уже окровавленным лицом, а мы отчетливо видим это разбитое лицо, и тоскливые темные глаза, полные именно тоски, покорности, не страха, нам хочется, чтобы тягостная сцена прекратилась и вопрос о виновности решался иначе, несмотря на справедливый гнев и справедливое нетерпение Локисов.

Мы инстинктивно становимся на сторону Вайткуса, начинаем сочувствовать ему раньше, нежели узнаем, чего он стóит на самом деле. А через некоторое время приходит и укореняется ощущение, что Вайткус и вправду непричастен к убийству.

Возникает это ощущение от многого и от разного. И от яростного вмешательства Оны — женщина бесстрашно кидается на Локисов, буквально вцепляясь в Донатаса, и от формы допроса, но главное от того, как ведет себя герой Баниониса.

Зависимый во всем, припертый, что называется, к стенке, он странно тих в эту критическую для себя минуту. Ему бы оправдываться, искать и называть свидетелей — ту же Ону, которая наверняка знает, где он провел ночь, клясться, божиться, а он ограничивается односложными ответами, да и то только потому, что не ответить невозможно. «Ты убил?»—«Нет»—«Кто убил?»—«Не знаю»,— вот кажется и все. Что кроется за этой пассивностью, за этой явно что-то в себе таящей податливостью? (Она контрастна напряженному ритму эпизода, где все свершается с молниеносной быстротой и открытостью и где выжидательная замкнутость Вайткуса приобретает поэтому особый смысл.) Что же за ней, за этой замкнутостью? Трезвое осознание, что возражать бесполезно, что сила всегда на стороне того, кто спрашивает, а не того, кто отвечает? Разумеется, и это; но есть также и нечто другое, не менее, а, пожалуй, более важное. Вайткус смотрит на своих противников без злобы, без ожесточения: взгляд его перебегает от одного лица к другому, и то, что он на них читает, ему не чуждо. У Локисов убит отец, братья в своем праве.

Может быть, эта мысль приходит нам в голову и укрепляется потому, что у корчмы появляется глухонемой отец Вайткуса и все время прорывается к сыну, жалко что-то мыча. И заметив его, Вайткус — Банионис уже не смотрит на тех, от кого сейчас зависит его участь: взгляд его неотрывно обращен на старика. И когда его приведут в контору, где был убит председатель (как неожиданно просторна и незловеща эта выбеленная комната, которую мы видели лишь в тусклом свете нагоревшей свечи), его первое движение снова к отцу, которого вслед за ним втолкнут в помещение. И чувство сострадания, которое берет у Вайткуса верх над всеми другими чувствами — в том числе и над страхом,— оно-то опять и поворачивает нас к нему, заставляя пристально в него вглядеться.

«Король Лир». Герцог Олбэни

Прислонившись спиной к дверному косяку, чуть исподлобья смотрит на нас человек лет тридцати или около того. Лицо его небрито, черные волосы низко спущены на лоб, на скуле ссадина, одежда измята, да и сам он как-то поник и обмяк. Кажется, что и взгляд у такого человека должен быть жалким, робким, на худой конец, просящим. Но тот, что стоит у притолоки, смотрит на нас иначе: напряженно и грустно, с тем выражением терпеливого ожидания, которое яснее слов свидетельст-

вует, что он готов ко всему. В этой готовности и есть его связь с происходящим, его понимание и осознание жизни вокруг. В ней же есть и нечто другое — ощущение неизбежности своих поступков. Секундой позже серьезность его резонов подтвердится диалогом, который произойдет между ним и секретарем райкома:

— Почему пошел в лес?

— Время было такое.

— Почему вышел?

— Отца пожалел.

— Себя пожалел,— скажет секретарь жестко, но Вайткус все же повторит:— И отца тоже,— и тот, кто начал беседу, сочтет за лучшее промолчать. Он знает, доля правды в этих словах несомненно есть.

Может быть, поэтому вести разговор дальше они не станут, а просто секретарь и старший Локис — Бронюс позовут Вайткуса к председательскому столу, а когда он подойдет — неуверенно и медленно, явно оттягивая время и до последней минуты не догадываясь, что им от него нужно,— один из них вручит ему связку ключей, а другой, развернув чистую белую тряпицу,— пистолет. И Вайткус возьмет эти знаки власти, не понимая, зачем и как эти предметы оказались у него в руках, а потом вдруг с криком: «Нет, не сумею!»— вскочит со стула. Но дело уже будет сделано, те, другие, уйдут, и единственно, что ему останется, это коротко и яростно выругаться. Всплеск и скрещение рук, их отчаянный взмах — не слова, но жесты — сокровенный язык героя, сейчас только он способен выразить меру его отчаяния...

Жалакявичус мог поступить просто — дать лесовиков со знаком минус, Локисов — со знаком плюс, сделав при этом Вайткуса той промежуточной фигурой, которая, в конечном счете, расплачивалась за свои же грехи. Смерть, как искупление прошлого, была бы к месту, не нарушила бы логики и целесообразности повествования. Однако характер Вайткуса, тип, который в нем воплощен, интересуют актера и режиссера с иной стороны. Не эволюция сознания — сначала недопонимал чего-то, потом понял, стал хорошим,— но взаимоотношения человека и времени — вот на чем сосредоточено их внимание. Вглядываясь в людей, которые потом станут героями его фильма, Жалакявичус обнаружил много неожиданного. Все оказалось непросто — мотивы, поведение, психология поведения. И готовность идти до конца проявили не только те, у кого не было другого выбора, но и те, кто в ходе жизни и времени взял на себя моральную ношу добровольно и нес ее, хотя и боялся нести.

Вайткус у Баниониса приходит к этой мысли не сразу и не просто — она и страшит и притягивает его, он борется с нею и с собой, пока к финалу, к концу, все его смятенные чувства не приходят вдруг к согласию и единению. Это вообще характерно для героев Баниониса — таиться до конца, до последней минуты и сказать все только в последнем, выстраданном слове.

При этом обстоятельства требуют от Вайткуса одного, а душа — другого. Обстоятельства обступают его, теснят, говорят — беги! Вот возможность — беги, и когда ранним туманным утром Она постучит к возлюбленному, он без слов поймет ее и без слов займет место в повозке. Главное тут — страшная быстрота и страшная лихорадка, от которой путаются движения и мысли тоже путаются, но Вайткус возьмет себя в руки и даже сам станет править лошадьми, и мы подумаем — спасся. Но телега уже остановилась, и он уже будет бежать назад, и белая рубаха его будет белеть пятном в тумане. Он возвратится не потому, что нужен, но потому, что это нужно ему.

Он бежит грудью вперед и откинув голову, и связка ключей звенит в лад его бегу, а в утренней мгле появляются смутные силуэты тех, кто идет, чтобы убивать, потому что ничего другого им уже не дано. И когда раздается выстрел, человек, стоящий к нам вполоборота и наклонившись (до этого он, торопясь, царапая пером бумагу и разбрызгивая чернила, писал: «Я хотел быть для вас своим, честным»), мучительно вскрикнет и, резко, как от удара хлыстом, повернувшись, упадет навзничь. И услышав этот крик, и увидев распростертое, бьющееся в конвульсиях тело,

убийцы одну за одной пошлют в поверженного еще несколько пуль. И каждый раз, когда они попадут в него, он, кажется уже бездыханный, будет биться и вздрагивать в страшной агонии...

●

Что в первую очередь можно сказать про героев Баниониса и что он хочет, чтобы мы в них заметили? Сердце. Старомодное, чувствительное сердце, способное страдать, сострадать и любить. Герой Баниониса (при всей условности этого понятия, предполагающего некую неизменность типа, будем все-таки говорить так) — человек, в разных обличиях воссозданный актером, способен «купиться» на слезу ребенка, на одиночество старика, на холод и голод, терзающий ни в чем неповинных людей. Отзвук чужого горя — он живет в нем, не обязательно как призыв к немедленному активному действию или как мучительные угрызения совести, но просто — как свидетельство сердечной памяти. И даже если эта память не мучит его постоянно — в суете повседневности так часто и бывает,— она все равно в нем рано или поздно, но сказывается. Сказывается, как правило, тогда, когда предстоит сделать выбор — не обязательно между своей и чужой жизнью (альтернатива не всегда так грозна), но между своим спокойным существованием и своей честью, между необходимостью действия и желанием это действие оттянуть.

Это желание часто и остро владеет героями Баниониса — желание как-то спрятаться, как-то обмануть себя, обмануть обстоятельства. По этому поводу можно было бы сказать нечто высокомерное, но артист не только не дает нам этой возможности, но заставляет думать о вещах прямо противоположных. Например — о силе духа и нравственной стойкости или о храбрости, которая далеко не всегда выглядит так наглядно-возвышенно, как того хотелось бы романтически настроенным личностям. Он заставляет нас думать еще и о совести — больше всего думать о совести, потому что именно она, живая совесть, и заставляет его героев не сдаваться.

«Гойя». Франсиско Гойя

Не уступает обстоятельствам ведь не только Ладейников, стойкость которого очевидна и отчасти даже вменена ему в профессиональную обязанность. Не теряют себя и другие, менее к тому приспособленные, хотя их путь к себе не прост и не гладок, а в силу многих причин тернист, мучителен. Эти причины и в них и в тех ситуациях, которые предлагает героям Баниониса двадцатый век. (Неважно, что не все сыгранные им роли непосредственно датированы этим веком, они все равно с ним связаны и в первую очередь теми проблемами, которые художник считает своим долгом поставить или решить, используя опыт истории.)

Трагическая тема двадцатого века — фашизм, все, что входит в это понятие. Все, что его подготовило, что он сумел внедрить в сознание, повседневное бытие людей. Герои Баниониса сталкиваются с трагедией века впрямую. Их ничто не минует — ни тюрьма, ни сума, ни грозные призраки, однако

первая мысль художника не о том, как ужасно, что катастрофы настигают или могут настигнуть этих людей, но о том, что силы, необходимые, чтобы выстоять, надо искать прежде всего в самом себе. Такой подход — на первый взгляд жесткий — оправдан тем, что актер не смотрит на изображаемое им лицо со стороны, но пытается стать им, с ним слиться. Жалеть же самого себя, притом публично — вроде и неудобно; во всяком случае, те, кем становится Банионис, делать этого не хотят. Другое, что до определенного момента они стремятся уйти, не торопить события, не нарываться на них, но коль скоро сделать это без урона не удается, они берут на свои плечи всю ношу, трезво и мужественно понимая, что если им и не дано изменить обстоятельства, то в их власти не принять эти обстоятельства, не обмануться ими.

Герцога Олбэни он тоже сыграл ради этой мысли, или, скорее, роль «построена» и опирается на нее. С самого же начала, с первой сцены «Раздела» отчетливо войдут в память не только смятенный и решительный вид Корделии, нечто тайное, опасливое и опасное, вдруг промелькнувшее на лицах ее сестер, но и Олбэни—Банионис. Непроизвольной сочувственностью движения, которое он сделает навстречу Корделии, и репликой: «Опомнись, государь»,— которой он это движение подтвердит.

Режиссер и исполнитель самым тщательным образом будут следить за тем, чтобы сдержанность Олбэни, его интеллигентность не были истолкованы как трусость, как слабость. Они не хотят, чтобы его решительность в финале воспринималась как метаморфоза, как бунт слабого человека. Олбэни у Баниониса свободен и независим с самого же начала: свободен от честолюбия, от унизительной борьбы за власть, от страха, рожденного этой борьбой.

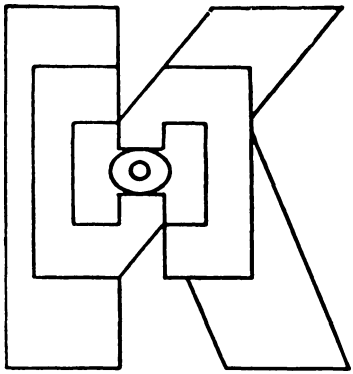
Что же сдерживает его до поры до времени, что заставляет медлить и медлить? Гамлетовские вопросы, которые он, должно быть, задает себе, а может быть, страх неверия? Ему тем более трудно расстаться с мыслью о справедливости, чем охотнее делают это другие.

Вера в человека отзывается в творчестве Баниониса нотой драматической, часто трагической. Обстоятельства истории нередко вступают в конфликт с нравственными обязанностями личности по отношению и к себе и к той же истории. Чтобы удержаться — надо идти до конца. Умереть? Так бывает — у Ломена, у Вайткуса, у Бекмана. Рискнуть жизнью? Так тоже бывает — у Гойи, у Ладейникова, у Олбэни, у Мебиуса, притворившегося сумасшедшим (в «Физиках» Дюрренматта). Страдать, мучиться, защищая свое человеческое достоинство? Да, конечно, это приходится переживать едва ли не всем, но главное, что они не сдаются — умирают, страдают, судорожно ищут выход, но во всех ситуациях остаются людьми. И хотя нам в нашем конкретном существовании едва ли приходится попадать в положения сходные, жизнь этих людей и они сами не кажутся исключительными. Более того, они приближены к нам, и такое ощущение не случайно.

Трагическое напряжение, являвшееся, как полагали, уделом людей исключительных, коснулось многих судеб. Коснулось если не впрямую, то вошло в сердце как предощущение, как постоянная боль, как тревожная мысль о будущем. Герои Баниониса, отдавая себе отчет в происходящем, не ищут возможности поступиться нормами добра и порядочности.

Заблуждением было бы считать Баниониса актером рассудочным. Мильтинис действительно приучил его жить в предлагаемых обстоятельствах, и на экране и на сцене для Баниониса нет ничего, что обрело бы полноту существования вне конкретности. Через быт, через любовь к быту, не боясь и не стыдясь, что бытовые краски уронят героя, он возвращает нас мыслью к возвышенной одухотворенности человека, к скрытой патетике человеческого существования.

Он возвращает нас мыслью к единственности и значимости каждой человеческой личности, к душевным богатствам, которые в ней таятся. Он напоминает нам, что мы не пыль и прах, покорные ветрам истории, а ее краеугольный камень.



Рядом с солдатом

Р. Кармен

В те дни студия была родным домом

Последние дни ноября 1941 года

В моих военных дневниках мало записей, относящихся к дням обороны Москвы. Тогда казалось, что все останется в памяти, сколько бы лет ни прошло. В какой-то мере это оправдалось. Годы не вытравят образ Москвы тех дней. Пустынные окраины, опоясанные баррикадами, «ежами», зенитные батареи на площадях. Настороженной в снежной пелене ранних морозов — такой увидят в хроникальных лентах Москву люди грядущих поколений. Увидят марш танков по ее улицам, исторический парад на Красной площади, уходившие на фронт отряды автоматчиков.

Родной город! В эти трудные дни я ощутил, как он мне дорог. Сколько бы я ни отлучался в дальние путешествия, вся жизнь, в сущности, прошла в Москве. В Москву приехал мальчишкой, учился на вечернем рабфаке. В Москве стал фоторепортером «Огонька» и газеты «Рабочая Москва». Москва дала мне в руки и кинокамеру.

После Северо-Западного фронта я снова встречаюсь с тобой, Москва. Как же изменились облик и ритм города, к которому теперь рвется враг...

Машина замедляет ход, минуя массивную каменную баррикаду с бойницами, с пулеметными гнездами. Падает снег. Людей на улицах меньше, чем обычно. Много машин, выкрашенных белой краской.

На площадях стоят устремленные в небо зенитные пулеметы. По улицам шагают патрули — бойцы с красной повязкой на левом рукаве, с винтовкой с примкнутым штыком. На стенах домов плакаты, призывающие стать на защиту родной Москвы, и белые листовки — постановление Государственного комитета обороны. Оно заканчивается словами о том, что Государственный комитет обороны призывает всех трудящихся столицы соблюдать порядок и спокойствие и оказывать Красной Армии, обороняющей Москву, всяческое содействие.

Часто по улицам проходят воинские части в полном походном и боевом снаряжении. Движутся грузовики с боеприпасами. Разрушений от воздушных бомбардировок в городе незаметно. Немецкие самолеты очень редко прорываются сквозь кольцо противовоздушной обороны. Во время тревог улицы пустеют, после отбоя снова появляются прохожие, автомобили.

Открыты кинотеатры, кафетерии, рестораны, запрещена лишь продажа спиртных напитков. Крупные заводы из Москвы эвакуированы, а оставшиеся предприятия производят все, что необходимо фронту,— боеприпасы, военное снаряжение, теплую одежду.

Вечером Москва погружена во мрак. Медленно ползут трамваи, троллейбусы. Люди

Продолжение. См. «ИК», 1971, № 3, 5.

уже привыкли ходить в полной темноте. В газетных киосках продают значки — кружочек, покрытый фосфором, он светится в темноте — это чтобы не натыкаться друг на друга. Около трамвайных остановок репродукторы передают последние известия с фронтов.

Я иду по запушенной снегом Красной площади. Навстречу громыхают тяжелые танки. За высокими стенами Кремля тишина. Из темноты доносится бой часов на Спасской башне. Медленно ходят под каменными сводами кремлевских ворот и у Мавзолея Ленина часовые в меховых тулупах.

В дни боев под Москвой наша студия кинохроники оказалась в Лиховом переулке, в помещении эвакуированной студии «Союздетфильм». До этого мы ютились в дряхлом, тесном домике в Брянском переулке. Правда, мы, кинохроникеры, по сей день поминаем добрым словом милую «Брянку», в стенах которой создано было много прекрасных фильмов; там прошла наша молодость, там, собственно говоря, рождалось, утверждалось искусство современного документального кино.

Здесь, в Лиховом, был командный пункт съемок, производившихся в дни боев под Москвой. Здесь же, в Лиховом, впоследствии студия превратилась в штаб всей фронтовой кинохроники.

Внизу в подвале стояли койки, была и столовая, где мы наспех перекусывали. Сюда приезжали операторы со всех фронтов — привозили снятый материал. Когда немцы оказались на подступах к Москве, мы жили здесь на казарменном положении. Отсюда выезжали на съемки — до переднего края было рукой подать.

Встречи с приезжающими товарищами в подвале Лихова переулка были мимолетны, но памятны. Здесь узнавали: тот погиб, этот не вернулся из окружения.

В большой комнате, где сейчас аналитическая лаборатория, мы жили. Стояла там и моя койка. Кое-что я принес сюда из моей нетопленой квартиры на Полянке — коврик, несколько фотографий сынишки, жены. Рядом стояли койки Романа Григорьева, который тогда руководил фронтовой кинохроникой, звукооператора Р. Халушакова, моего друга, с которым мы вдоволь пошатались по разным широтам.

Обычно фронтовые операторы задерживались на студии не более суток. Сдать пленку в проявку, провести ночь в студийном подвале, встретиться с товарищами. Всегда находилась чарка водки, а то и спирт, который научились пить не разбавляя.

В эти трудные дни улицы были занесены сугробами, кое-где стояли милиционеры с противогазами у пояса, с винтовками через плечо. Ночью гудели сирены воздушной тревоги, грохотали зенитки, шарили по небу прожекторы.

Немцы были под Москвой. Свойственное кинохроникеру ощущение неповторимости этих дней вызывало потребность снимать как можно больше. В те дни Москву снимали операторы Иван Иванович Беляков, Борис Макасеев, Марк Трояновский, Виктор Штатланд, Алексей Лебедев, Мария Сухова, Александр Щекутьев. Я тоже часами ездил по городу и снимал, снимал, снимал...

Мне дороги некоторые кадры, которые я тогда снял. На крыше гостиницы «Москва» силуэт бойца-зенитчика с биноклем на фоне Кремля. Другой кадр — конный патруль: двое всадников с винтовками за спиной медленно проезжают вдоль кремлевской стены, сверху донизу покрытой изморозью. Снял танки, идущие по Ленинградскому шоссе, воинские части, проходящие по улицам Москвы. И еще сделал множество репортажных зарисовок.

В те дни начал выходить киножурнал «На защиту родной Москвы». Делались эти выпуски силами киногруппы Западного фронта. Работа над ними особенно активизировалась, когда началось наше контрнаступление под Москвой.

Наступление на Москву гитлеровцы возобновили 15—16 ноября. Кодовое название — «Тайфун». Командующий группой армий «Центр» гитлеровский фельдмаршал фон Бок поставил своим войскам задачу быстрого прорыва к Москве танковыми соединениями. Гитлер утвердил план захвата Москвы. «В бли-

жайшее время любой ценой покончить с Москвой»,— приказал он. Капитуляция Москвы по замыслу фюрера исключалась. Город должен был быть разрушен до основания, население — уничтожено голодом и операциями учрежденной для этого зондеркоманды «Москау».

Ноябрьское наступление немцев началось из района Волоколамска в направлении Истры и на Клин. Туда были брошены отборные дивизии, сотни танков и самолетов. «Не дать русским опомниться, сломить их оборону и молниеносно прорваться на улицы Москвы!» Одним словом, «Тайфун»...

Меня прикомандировали к 16-й армии, которой командовал генерал-лейтенант К. К. Рокоссовский. В одной из ее дивизий снимал и оператор Г. Бобров. Двух операторов на таком серьезном участке фронта, конечно, было недостаточно.

Особенно тяжелыми были бои в районе станции Крюково. Здесь мне дважды пришлось встретиться с генералом Рокоссовским. Он в эти дни был явно встревожен, говорил тихим голосом, обдумывая слова. Помню, он сказал: «Если двое суток не продержимся — будет плохо». Я не стал переспрашивать, что означает «плохо». За спиной у армии была Москва.

●

Три десятилетия прошло с той поры. Земля содрогалась от тяжелых взрывов, от лязга гусениц, холмы и поля Подмосковья — любимые места лыжных прогулок молодежи — были изрыты черными воронками. Стояли лютые морозы, пар от дыхания превращался в иней. Песчинкой, гонимой ураганом гигантской битвы, кажется сейчас человек, отогревавший на груди замерзавшую кинокамеру, пытавшийся в те дни сохранить образ упрямого в бою, смертельно усталого, охрипшего и оглохшего от канонады защитника Москвы. Командарм, комдив, командующий фронтом представляли себе панораму грандиозной битвы во всей ее широте, а у человека с кинокамерой в поле зрения — одно пулеметное гнездо, или поредевший взвод, или орудийный расчет, ожесточенно ведущий огонь по врагу, наступающему из-за синеющего вдали леса, кровь на снегу, окаменевший взгляд мертвого солдата, устремленный в холодное, мглистое небо...

●

К началу декабря немцы выдохлись. В дневнике начальника штаба гитлеровской армии генерала Гальдера есть запись:

«5 декабря 1941 г. фон Бок сообщает: силы иссякли. 4-я танковая группа не сможет завтра наступать».

А к нам прибывали все новые и новые пополнения. Ночами подтягивались по дорогам, скрытно накапливаясь в лесах, дивизионы тяжелой артиллерии, танки. Их было еще мало, но уже гремели своими гусеницами «Т-34». Шли затянутые брезентовыми чехлами «катюши», шли полки, батальоны. Все бойцы в новеньких полушубках, валенках, с автоматами. Десантники, лыжные батальоны.

Спустя много лет, разбирая архивы гитлеровской кинохроники, смотрел я кадры — немцы роют траншеи, тянут проволоку на околицах подмосковных деревень, украшают рождественскую елку, не страшна, мол, нам русская зима, шлите теплые носки, дождемся весны, а тогда уж...

По выжженной земле Подмосковья

8 декабря грянули бои. Начался разгром гитлеровских войск под Москвой.

До этого за три недели оборонительных боев всего лишь дважды удалось мне побывать в Лиховом переулке — отвозил снятую пленку. А как хотелось хоть день задержаться в Москве! Слово «москвич» теперь звучало гордо, как боевой пароль.

К моим основным работам — киносъемке и корреспонденциям в «Известия» — добавилась нагрузка не менее ответственная: в Совинформбюро предложили мне стать военным корреспондентом американского агентства печати «Юнайтед-пресс». Было это вызвано тем, что иностранных корреспондентов на фронт не допускали, пользовались они

только официальной информацией и очень на это сетовали; тогда им посоветовали договориться с советскими журналистами и писателями-фронтовиками о постоянном сотрудничестве через посредство Совинформбюро. Эту работу стали выполнять Борис Полевой, Илья Эренбург, Евгений Петров и другие наши советские писатели и журналисты на различных участках фронтов.

В дни разгрома фашистских войск под Москвой на весь мир гремели имена генералов Г. К. Жукова и К. К. Рокоссовского. Совинформбюро передало мне из Куйбышева убедительную просьбу корреспондента «Юнайтед-пресс» — взять интервью у Рокоссовского.

Встречался с Рокоссовским я часто. 16-я армия стала родным моим домом. Я подружился с членом Военного совета Алексеем Андреевичем Лобачевым, начальником штаба армии Михаилом Сергеевичем Малининым, начальником артиллерии армии Василием Ивановичем Казаковым. Штаб 16-й армии в этом же составе стал потом штабом Брянского фронта, впоследствии — штабом Донского, затем — Первого Белорусского фронта. В моей биографии с этими людьми связаны такие значительные вехи войны, как Москва, Сталинград, Варшава, Одер, Берлин.

Что ж, попытаюсь взять интервью у Рокоссовского...

●

Вторые сутки падал снег. Он улегся густым покровом на полях, на проселочных дорогах. Тяжелыми хлопьями покрыл ветки елей и сосен. Видимость при снегопаде была настолько плоха, что, сидя в выкрашенной в белый цвет «эмке», бегущей по Волоколамскому шоссе, можно было не глядеть на небо, откуда в погожие дни сваливались на голову самолеты с черными крестами на крыльях. Фронтовые дороги Подмосковья мы уже объездили, знали каждый перекресток, дерево, мостик.

8 декабря войска 16-й армии выбили немцев из Крюкова и двинулись на Истру.

Непередаваемое чувство — радость победы. Я снимал толпы пленных гитлеровцев, обмотанных шарфами, женскими платками, и трупы, трупы, закаменевшие, восковые, лежащие на снегу под пеленой поземки.

Занесенные снегом танки, искореженные груды металла, тысячи автомобилей, грузовых и легковых, склады артиллерийские, склады горючего — все это было в панике брошено отступавшим врагом.

Фронтовая дорога изменила свой облик. Еще недавно нам навстречу шли печальные обозы — колхозники покидали свои села, нагрузив на саночки домашний скарб. Теперь по дорогам тягачи волокли подбитые немецкие танки, тащили на буксире тупорылые трофейные грузовики. Артиллерийская канонада, которая бушевала за ближним перелеском, гудела, как эхо уходящей грозы.

На улице одной из деревень, освобожденных нашими войсками, я снял пожилую женщину-крестьянку, встречающую красноармейцев. Прильнув к стремени командира-конника, она шла боком, спотыкаясь, боясь оторваться, держась за полу его шинели. Видно, много горя испытала она! Отстав от всадника, обняла шагающего солдата, по-матерински расцеловала его, перекрестила, солдат ответил ей сыновьим поцелуем. А женщина, попятившись к обочине, продолжала класть земные поклоны и, всхлипывая, крестила солдат.

Потрясающий кадр снял оператор Иван Беляков. Он на самолете «У-2» пролетел над местами отступления немецких войск, снял долгую панораму над дорогой, забитой брошенными машинами, сгоревшими танками, подмосковные поля, как сыпью, усеянные трупами немецких солдат.

Сражение за Москву развернулось на огромном протяжении фронта, почти на тысячу километров. А киногруппа Западного фронта вместе с операторами Центральной студии, снимавшими в Москве, насчитывала не более тридцати человек. Нетрудно представить, какая нагрузка падала на каждого снимавшего в те дни. Кинорепортеры были закреплены за армиями, но вместе с тем каждый был в ответе за широкий участок фронта. Оператор должен был в зависимости от хода событий принимать самостоятельные решения,

действовать маневренно и, не ожидая приказа, перебрасываться на любой соседний участок боев.

Люди работали с предельным напряжением. Особенно воодушевились, узнав о том, что решено создать фильм «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» — первый полнометражный документальный фильм военных лет.

В эти дни из фашистских журналов «Вохеншау» исчезла кинохроника боев на Восточном фронте. А между тем в октябре немецкие газеты объявили, что в войсках, ведущих наступление на советскую столицу, сосредоточена большая группа кинооператоров, имевших специальное задание министерства пропаганды снимать «великое сражение под Москвой». Геббельс мечтал о большом фильме: вступление фашистских войск в Москву, торжественный парад на Красной площади...

Но парад не состоялся...

И теперь берлинские газеты не придумали ничего умнее, как опубликовать заявление руководителя киноотдела министерства пропаганды Гиппеля о том, что-де «на советско-германском фронте стоят сильные морозы, делающие невозможной работу киносъемочных аппаратов».

Конечно, это была очередная пропагандистская трепотня ведомства Геббельса. Снимать в те дни под Москвой было можно, да только немцам снимать то, что там происходило, было невыгодно.

В те дни разгрома немцев под Москвой среди наших трофеев оказалась и кинокамера — хроникальный съемочный автомат «Аррифлекс». Это было в районе Малоярославца. Обнаружив кинокамеру в брошенной гитлеровцами легковой машине, бойцы передали ее оказавшемуся поблизости оператору Владимиру Ешурину. Камера была заряжена полной кассетой пленки, Ешурин включил мотор, аппарат работал безотказно, несмотря на тридцать пять градусов мороза.

Ешурин снял трофейной камерой колонну немецких пленных, брошенные отступавшими гитлеровцами разбитые машины, танки, орудия, бронетранспортеры. Эти кадры были потом включены в наш фильм о разгроме немцев под Москвой.

Впрочем камеры в те дни действительно замерзали — часто приходилось отогревать их под полушубком теплом своего тела. Однако прошедшие через все испытания, «дорвавшиеся» до съемок большой победы, операторы работали невзирая и на жуткие морозы и на крайнюю усталость, забывая о сне.

А в Лиховом переулке, куда непрекращающимся потоком шел материал, работал, тоже не зная отдыха, коллектив студии — лаборанты, монтажницы, ассистенты, редакторы, огромный отряд документалистов, возглавляемый режиссерами Ильей Копалиным, Леонидом Варламовым и Романом Григорьевым.

Операторы шли с войсками по выжженной земле. Фашистские факельщики, отступая, уничтожали все на своем пути. В редкой деревне сохранились сарай, хата. Туда так набивались люди, что не только лечь, но и встать негде было. Помню, под Истрой в лесу я вытоптал в рыхлом снегу яму, выстелил ее еловыми ветвями, зажег рядом костер и, поджав колени под полушубок, засунув руки в рукава, подняв меховой воротник, проспал несколько часов на трескучем морозе.

Освобожденная нашими войсками Истра представляла гнетущее зрелище, классическая картина «зоны пустыни» — черные печные трубы, редкие фигуры людей, тянущих на санках извлеченные из-под руин пожитки.

Штаб 16-й армии во время наступления — постоянно в движении. Сейчас он расположился в сосновом лесу, в дачном поселке, где уцелело несколько коттеджей. Стоящий у калитки часовой вызвал ординарца командующего, меня пропустили.

В небольшой комнате два стола, покрытые картами. Ежеминутно звонят полевые телефоны. Начальник штаба Михаил Сергеевич Малинин принимает донесения командиров частей. По комнате из угла в угол ходит человек двухметрового роста в расстегнутом генеральском кителе. На вид ему можно дать лет сорок. На груди четыре ордена Красного Знамени и орден Ленина. Генерал-лейтенант Константин Константинович Рокоссовский.

Вчера он уклончиво ответил на мою просьбу об интервью для «Юнайтед-пресс», а сегодня согласился меня принять.

— Мы вот с начальником штаба сейчас в баньке помылись,— сказал он, кивнув в сторону Малинина. — Когда немцев погнали, смогли наконец позволить себе роскошь — попариться. Давайте сначала по стакану крепкого чая, а потом уж побеседуем. А можно и за чаем. Да вы снимите полушубок. Не возражаете против чайку? А у немцев, рассказывают, почти в каждой штабной машине краденый самовар...

Мы прошли в соседнюю комнату. Койка командующего армией покрыта серым байковым одеялом. На койке лежали планшет, бинокль, на вешалке — подбитое козьим мехом кожаное пальто, каракулевая шапка-ушанка, пояс с пистолетом в деревянной кобуре. Под койкой — потертый рыжий чемодан. На дощатом столе кипящий самовар, хлеб, масло, колбаса.

Мне повезло. Был тот короткий вечерний час, когда командующий армией сравнительно спокоен — там где-то слаженно и четко действует военная машина, все идет по плану, и в донесениях из дивизий и корпусов нет пока ничего настораживающего, вселяющего тревогу. Час этот может оказаться и не долгим — враг, отступая, огрызается, где-то может собраться с силами, нанести контрудар, но это уже будет отчаянной попыткой остановить наше неуклонно продолжающееся наступление.

Рокоссовский говорит с заметным польским акцентом, не повышая голоса. Удивительно, но этот гренадерского роста мужественный человек застенчив, как бы чем-то смущен. Это не выглядит показной скромностью, он словно бы на самом деле стесняется своего высокого положения, своей славы. Щеки его залиты нежным румянцем, взгляд вопрошающий, чуть исподлобья, голубые глаза оттенены длинными ресницами. Улыбаясь, он по-детски выпячивает нижнюю губу.

— Расскажите, как выглядит Москва? — спрашивает он.— Что передают про Пирл-Харбор?

Интервью состоялось в непринужденной беседе за чаем. Рокоссовский отвечал на мои вопросы, я делал беглые заметки в блокноте. Где-то поблизости ухали залпы батарей дальнобойных гаубиц, при каждом выстреле дребезжали стекла, позванивали чайные стаканы. Беседовали мы на исходе пятого дня нашего контрнаступления.

Он рассказал, как немцы потеснили наши войска к подступам Москвы, поделился своими мыслями, почему это могло произойти и почему нам оказалось под силу сломить наступательный порыв врага, и теперь мы преследуем его по пятам, бьем все сильнее и сильнее. Мы заранее условились, что, перед тем как отправлять интервью, я покажу ему готовый текст. Поэтому, очевидно, в своих высказываниях он не ограничивал себя, только иногда вставлял на ходу: «Это не для американцев, это я вам говорю...» Ему самому, видно, захотелось высказать и то, что накипело в дни жестоких поражений и что теперь наполняло его гордостью — наконец-то мы нанесли немцам сокрушающий удар. Первое убедительное поражение гитлеровского вермахта с начала второй мировой войны!

В его размышлениях звучала порой горечь, но преобладала большая гордость военачальника. Он был скромен, ни разу не сказал «я». Только раз без малейшей рисовки заметил: «Когда генерал-фельдмаршал фон Бок бросил против меня бронированный кулак...» С большим уважением говорил о Жукове.

Последний мой вопрос был: «Означает ли несомненный проигрыш немцами сражения под Москвой начало разгрома армий Гитлера в Советском Союзе?» Вопрос был задан нарочито в тональности «иностранного журналиста». Рокоссовский, погрузившись на минуту в раздумье, ответил:

— Это первая наша крупная победа. Очевидно, немцы закрепятся где-то на оборонительных рубежах подальше от Москвы, приведут в порядок обессиленные войска, подтянут резервы. Важно, что они почувствовали мощь наших ударов. Силы наши возрастают с каждым месяцем войны, которая несомненно кончится полным разгромом гитлеровцев.

Нашу беседу оборвал телефонный звонок по «ВЧ» из штаба фронта. Рокоссовский извинился. «Начинается ночная страда»,— сказал он мне, прощаясь.

У меня ночь тоже прошла без сна. Написал интервью, утром показал его Рокоссовскому, он, бегло прочитав, завизировал и дал разрешение отправить по военному телеграфу.

Как мне потом сообщили, интервью с генералом Рокоссовским обошло всю мировую печать.

Волоколамск был освобожден 19 декабря. Первыми ворвались в город бойцы мотострелкового батальона гвардейской танковой бригады Катукова. Вот что они увидели: в центре города стояла виселица, на которой гитлеровцы повесили восемь молодых партизан-комсомольцев, москвичей. Шесть мужчин и две женщины. Около виселицы состоялся летучий митинг. Собрались жители города, бойцы. Мы с Халушаковым сняли этот митинг. Выступал стоящий на башне танка батальонный комиссар. Люди плакали, бойцы молча стояли, глядя на повешенных. Оратор говорил: «Кровь за кровь!», «смерть за смерть!» Ветер раскачивал тела казненных. Ко мне подошла женщина в полушубке, закутанная в шерстяной платок, лицо ее было заплакано. Я с трудом узнал киноактрису Зою Федорову. Последний раз мы виделись до войны в нашем Доме творчества «Болшево». Сейчас она с концертной бригадой работала в воинских частях.

Новогодняя ночь

Шли последние дни 1941 года. Года, который принес столько горя, бедствий, испытаний. Но теперь гитлеровцы были отброшены от Москвы на 150, а где и на 300 километров. Москве больше не угрожала непосредственная опасность. Многие рассматривали сражение под Москвой, как начало полного разгрома немецкой армии. Так хотелось думать. Мы еще не представляли себе, каким страшным окажется лето 42-го года, нам предстояло еще вкусить горечь тяжелых поражений. Но все же разгром гитлеровских войск под Москвой прозвучал на весь мир как предвестник грядущей победы.

Было очевидно: победа под Москвой решалась не только в декабре 1941 года — воля к победе накапливалась в июле и сентябре, когда наш народ в мучительных испытаниях проявил силу сопротивления, величие духа.

Кончилась пора, когда немецкие кинохроникеры снимали на дорогах Европы солдат Гитлера с закатанными рукавами, с автоматами, висящими на груди, скалящих зубы в веселых улыбках. Они ломали пограничные кордоны гусеницами танков и шагали, шагали, улыбаясь, глядя в киноаппарат, жуя на ходу толстые бутерброды.

Но сейчас на дворе было уже 31 декабря 1941 года. Из Кремля на студию позвонили: прислать звуковую съемочную группу. Будет новогоднее выступление по радио, обращение к советскому народу. Не сказали, кто будет выступать.

В Кремль направили меня и Халушакова со звуковой камерой. Студия была поставлена на ноги. Если выступит Сталин, нужно будет делать экстренный выпуск. Мы на студии сговорились, что как только мне станет известно, кто выступает, я позвоню из Кремля, и первое слово, которое скажу в телефон, будет начинаться с первой буквы фамилии выступающего. Ну, скажем, если я скажу: «Можно прислать машину к Спасской башне»,—значит, выступать будет Молотов...

В 11 часов уже все было известно, я позвонил на студию и по условному коду дал знать товарищам, что с обращением к советскому народу выступит Калинин.

В половине двенадцатого в небольшую, обитую мягкой материей комнату, где стоял микрофон, быстрыми шагами вошел Михаил Иванович Калинин. Он поздоровался с нами, мы обменялись новогодними приветствиями, пожали друг другу руки. Михаилу Ивановичу предложили сесть у микрофона. Он положил перед собой текст речи и, откинувшись в кресле, молча ожидал сигнала. Мы включили камеру.

Я представлял себе, как слова Калинина несутся в эфире по стране, как слушают их

миллионы людей в домах за скромно накрытыми столами, в блиндажах, в окопах, в цехах заводов. Михаил Иванович закончил выступление, мы снялись группой на память, снова поздравили друг друга с наступающим Новым годом.

Вышел я на Красную площадь через Спасские ворота. Площадь была пустынна. Днем я узнал, что в Центральном доме работников искусств будет традиционная встреча Нового года. Медленным шагом пересек безлюдную площадь Свердлова, от «Метрополя» по Неглинной улице дошел до первого поворота и, поднявшись вверх по улице, вошел в подъезд Дома работников искусств.

Директор ЦДРИ Борис Михайлович Филиппов встретил меня в торжественно приподнятом настроении.

— Если на Красной площади состоялся военный парад,— сказал он,— то и мы должны Новый год встретить, как обычно, в ЦДРИ.

В большом зале стояла елка. Всегда здесь бывали шумные новогодние балы, на этот раз народа было очень мало. Никто заранее столиков не заказывал. Пили за победу, за наших близких, которые далеко в эвакуации, за солдатскую дружбу. В два часа ночи вышли на улицу, зашагали по морозной Москве. Редкие прохожие поздравляли друг друга с Новым годом. Я пошел на студию. Не хотелось мне в эту ночь оставаться одному в пустой, нетопленой квартире.

В те трудные военные дни студия была родным домом.

Подвиг документалистов Ленинграда

Путь через Ладогу

Мне трудно вспомнить, когда, где зародился план поездки в блокированный Ленинград. Очевидно, в период боев под Старой Руссой...

В печати мало было сведений о Ленинграде. Но даже по кратким газетным сообщениям можно было представить масштабы бедствия, постигшего город, героизм его жителей, его защитников.

Ленинград был схвачен врагами в железное кольцо. В начале ноября Гитлер заявил, что будет спокойно выжидать, пока Ленинград, сломленный голодом, покорно упадет в его руки, как яблоко.

Фашисты беспощадно обстреливали Ленинград. Тяжелая осадная артиллерия била беспрерывно, укладывая снаряды в шахматном порядке во всех городских районах. Это страшнее бомбежки. Когда приближаются эскадрильи бомбардировщиков, население, предупрежденное сигналами воздушной тревоги, имеет возможность укрыться в специальных убежищах. Снаряд — внезапен, он разрывается на улице, на площадях, на перекрестке, в квартире, в доме. Нет ничего более варварского, чем артиллерийский обстрел осажденного города. В свое время я испытал это в Мадриде, который тоже был осажден фашистами и тоже подвергался зверским артиллерийским обстрелам.

Когда Ладожское озеро замерзло и навигация прекратилась, фашисты торжествовали: по льду Ладожского озера, утверждали они, невозможно снабжать продовольствием миллионное население и войска. Но родилась ледовая дорога через Ладогу, которая стала жизненной артерией, связывающей Ленинград со страной. Конечно, по узкой ледовой дороге, которая к тому же проходила под прицельным огнем вражеских артиллерийских батарей и подвергалась постоянным воздушным бомбежкам, трудно было решить проблему снабжения огромного города. И все же ленинградцы справедливо назвали Ладожскую трассу «дорогой жизни», ибо нескончаемым конвейером днем и ночью продовольствие шло по ней в осажденный город.

По этой дороге и мне предстояло проехать в Ленинград, окруженный кольцом блокады. Давно я не получал оттуда ни строки от моих друзей-кинохроникеров. Но знал, что они на посту: Сережа Фомин, Володя Страдин, Ефим Учитель.

Лишь в первые два-три месяца войны в наших центральных журналах кинохроники появилось несколько ленинградских репортажей. Но как только замкнулось кольцо

блокады, поступление материала прекратилось. В Комитете кинематографии были встревожены тем, что ленинградские кинохроникеры не давали материалов в центральную военную периодику.

Меня направляли в Ленинград не только для съемок. Необходимо было установить живой контакт с хроникерами, работающими в кольце блокады, помочь им наладить регулярную присылку материала в Москву, принять участие в работе над фильмом о героической обороне Ленинграда.

По предварительным подсчетам поездка в Ленинград на автомобиле с остановками в пути должна занять не меньше четырех суток. Меня спрашивали: «А почему не воздушным путем?» Самолеты регулярно совершали рейсы, связь с Ленинградом существовала.

— Только на машине. И обязательно на тяжелой, грузовой. В Ленинград нужно привезти продукты для товарищей.

●

Добравшись до Ленинграда, я понял, как правильно мы поступили, доставив кинематографистам продовольствие.

Комитет кинематографии направил письма в различные наркоматы и управления — мясной, консервной, рыбной промышленности, промышленности пищевых концентратов, я уже не помню, в скольких кабинетах я побывал с этими письмами, добывая необходимые резолюции. Но, должен сказать, слово «Ленинград», как волшебный талисман, открывало мне кабинеты, сердца людей. Нигде не было отказа. К грузу продовольствия прибавлялись объемистые посылки — их приносили мне родственники ленинградцев, находившихся в блокаде.

Ехали мы, кроме шофера, вчетвером. Борис Шер, ассистент оператора Ю. Бородяев, администратор Азов и я. Решили, что каждый из нас возьмет и свой личный, небольшой запас продуктов — килограммов по десять.

Разные события в жизни человека оказываются очень похожими, хоть их и разделяют многие годы. Отправляясь в осажденный Ленинград, я вспоминал наш с Михаилом Ефимовичем Кольцовым рейс из Мадрида на север Испании в Бискайю и Астурию. Там в кольце врагов, отрезанные от страны, прижатые к морю, сражались республиканцы. Лететь к ним можно было только над территорией, занятой Франко. Редкие самолеты везли туда почту, боеприпасы, офицеров, возвращались с ранеными. С одним из этих рейсов мы и полетели с Кольцовым. И вот отправляясь в блокированный Ленинград, я вспоминал наш рейд в Астурию в октябре 1936 года...

В мельчайших деталях обсуждали мы план предстоящего путешествия. Машина — четырехтонный грузовик «ЗИС». Среднюю скорость нашей экспедиции мы определили не больше чем 30 километров в час. Время военное, кто знает, где придется ночевать, поэтому первую ночь мы решили провести в пути, как следует отдохнув и выспавшись перед дорогой. И еще была причина, по которой я хотел выехать именно вечером. В Колонном зале состоялось первое исполнение Седьмой симфонии Шостаковича. Мы решили пойти в Колонный зал, а затем уж тронуться в путь.

Впоследствии я часто вспоминал об этом вечере 29 марта 1942 года.

Колонный зал был переполнен. Более половины пришедших прослушать симфонию были военные. Генералы, солдаты, офицеры. Людей пришло больше, чем было мест в зале. Я, как и многие, стоя, примостился за колонной.

Имя сравнительно молодого еще Дмитрия Шостаковича уже было известно далеко за пределами Советского Союза. С жизнью Ленинграда были связаны все значительные моменты его творчества. И поэтому когда война обрушилась на нас и Ленинград оказался в огне, композитор не захотел покинуть родной город.

Над Ленинградом плыл вой сирен воздушной тревоги. Под нарастающий рокот войны создавал Шостакович свою бессмертную Седьмую симфонию. И теперь я стоял, прислонясь к колонне, и, слушая оркестр, непрерывно помнил, что внизу в переулке ждет запушенный снегом грузовик, на котором я сейчас поеду в Ленинград. В город, где родилась эта симфония.

Все ближе и ближе барабанная дробь. Перекликаются группы инструментов, словно поднимаются в бой по военной тревоге улицы, районы города. Он все нарастает, этот грозный ураган звуков. Вот он уже достиг небывалых вершин. Это уже кажется пределом звучания, доступного оркестру. Но звучание поднимается все выше, выше. Ленинград сражается со всей силой страсти. Город без света, без хлеба, без воды! Все ближе, ближе барабанная дробь! Я чувствую, что сердцу тесно в груди. Я еще молод, никогда еще не знал, что значит боль в сердце, никогда не прислушивался к его биению. А сейчас я его чувствую, сердце словно вторит грозным звучаниям оркестра.

Громче, сильнее страшный ураган звуков! Не хватает дыхания от этого надвигающегося на тебя ужаса. Трудно было мне тогда представить, что настанет день, когда симфония эта будет исполнена в социалистическом Берлине. Сам Шостакович назвал свою симфонию «поэмой о нашей борьбе, поэмой о нашей грядущей победе». Чувствовалось, что и оркестр Большого театра и радиокомитета, и дирижирующий этим оркестром С. Самосуд живут теми же эмоциями, теми же чувствами, которыми были охвачены все слушатели, переполнившие видавший виды Колонный зал...

Я взглянул на часы. Пора ехать. График мы установили железный. Я поманил рукой товарищей, и мы медленно вышли из зала, провожаемые четвертой частью симфонии.

Грузовик стоял в переулке. Шофер развернулся вокруг Дома союзов, мы миновали Охотный ряд, свернули направо, на опустевшую улицу Горького.

Выехали на Московскую заставу. Химки. Вот и высокий дом, в первом этаже которого помещался штаб 20-й армии. Вскоре машина катилась по Ленинградскому шоссе. Через час мы ехали уже по тем местам, где недавно немцы устанавливали свои осадные орудия, чтобы открыть из них огонь по Москве, по Красной площади.

Тоненькие щелочки маскировочных фар едва освещали пространство в два метра перед радиатором машины. Где-то над низко нависшими облаками светила луна, поэтому дорога хорошо просматривалась.

В Клину сделали короткую остановку, нашли около дороги комендантский пункт, Там было что-то вроде чайной, выпили горячего чая.

Утром мы были в Калинине, уложили водителя отдыхать на три часа и — дальше в путь. На остановках ни на минуту не оставляем машину без присмотра — двое отлучаются, а двое не отходят от нее ни на шаг. Слишком ценный груз везем.

Не доезжая до Валдая, где-то по дороге опять комендантский пункт. Здесь решили остановиться на ночевку: шофер был сильно утомлен. Наша с Борисом вахта на машине. Взгромоздились в кузов, залезли под брезент. Одеты мы тепло: ватные брюки, валенки, полушубок. Мороз 32 градуса. Подняв воротник полушубка, засунув руки в рукава, погрузились в сон. Однако где-то и во сне тревога не покидала. Дважды я просыпался, вылезал, обходил машину кругом. Решил, что лучше спать не под брезентом, а сверху. Через три часа нас с Борисом сменили Азов и Бородяев. Шоферу мы дали отоспаться шесть полных часов, раздевшись, на койке, в хорошо натопленном помещении. Где-то за Валдаем, а может, и в самом Валдае (не помню точно), мы съехали с Ленинградского шоссе и свернули в объезд Чудова, по направлению Оскуй, Будогощь, Шибенец, Тихвин. Если бы ехали в распутицу осенью или весной — хватили бы лиха на этой дороге. А зимой дорога накатана.

От Тихвина взяли направление на Волхов. А от Волхова уже двинулись на запад, по последнему участку нашего пути. К Ладожскому озеру.

Навстречу стали попадаться машины, идущие из Ленинграда. От одного вида людей, которыми были перегружены автобусы и кузова открытых грузовиков, на нас повеяло ужасом ленинградской блокады. Не люди — призраки двигались нам навстречу, укутанные платками, одеялами.

Встречались и небольшие группы людей, идущих пешком. То ли им не нашлось места

в машине, то ли, не дождавшись следующего рейса, они решились двинуться на свой риск. Глядя на этих бредущих из последних сил людей, ощутил я в полной мере трагедию Ленинграда. На память пришли печальные судьбы покорителей полярной пустыни, тех, кто, потеряв собак, нарты, израсходовав последние запасы продовольствия, шел по торосам, зная, что часы жизни сочтены. Наиболее выносливые, сильные духом доходили до цели. Они и оставили воспоминания, из которых благодарное человечество узнало страшные подробности трагедии, разыгравшейся в ледовой пустыне...

Мы остановили машину и подошли к лежащему на земле человеку. Мертвец протягивал сжатые в кулаки руки в рваных варежках вперед, туда, где есть хлеб и тепло и куда не хватило сил дойти. Лицо-скелет, обтянутое кожей, открытые глаза, в которых застыла мука, последняя упрямая искра жизни.

Ровно в двенадцать часов первого апреля — на третий день пути — наша машина подъехала к Ладожскому озеру. До горизонта расстилалось белое пространство, через которое была протянута расчищенная бульдозерами автомобильная трасса.

Дорога жизни!

Наиболее интенсивным движение становилось в ночное время, потому что трасса проходила на виду у немецких батарей, расположенных на берегу Ладоги. Дорогу немцы пристреляли, и пытаться проскочить на тот берег в дневное время было очень рискованно.

Каждая машина — спасенные жизни защитников Ленинграда. Каждая машина — это оружие, хлеб, горючее для танков, мясные туши, ящики с консервами и снарядами. Трасса на вид была почти пустая. И лишь одиночные точки — машины — бежали на больших расстояниях друг от друга. Издалека виднелись разрывы снарядов.

Днем машины сосредоточивались в ближайших лесах и выпускались поодиночке. Машины, везущие эвакуированных из кольца блокады, шли только ночью.

Раз уж мы попали на эту трассу, то, конечно, должны были ее снять так подробно, как только позволит время. Но снимать — это означает останавливать машину на дороге, делать ее мишенью для немецких пушек. Мы приняли решение: остановим наш «ЗИС» на этом берегу Ладоги. С шофером остаются Азов и Бородяев. Мы же с Борисом, взяв необходимый запас пленки, подсядем на попутную машину и выедем на трассу. Вечером вернемся обратно на восточный берег Ладоги и на нашей машине пересечем Ладогу в ночное время.

Повесив на плечо кассетник пленки, взяв камеру в руки, мы с Борисом стали дожидаться попутной машины. Вскоре она появилась. Подняв руку, остановили ее, пристроились на подножках, поехали.

Через определенные интервалы на льду озера линейные посты — сложенные из снежных кубов домики. Внутри домика печурка, койка, стол, табуретка. Соскочив у одного из таких снежных домиков, мы наладили камеры. Ждать пришлось недолго, от берега в нашу сторону направлялись на небольшом расстоянии друг от друга машины. Сняли машины, сняли красноармейца, стоявшего на посту с флажком. Я по журналистской привычке записал его фамилию — Микитенко Яков Данилович, 1902 года рождения, колхозник с Полтавщины. «Крыша вашего дома, Яков Данилович, выдержит, если на нее взобраться?» — спросил я. «Должна выдержать,— сказал он,— только на середину не становитесь, стойте на краешке, над стеной». Я снял и с этой, сравнительно верхней точки машины, направляющиеся к ленинградскому берегу. На последнюю машину подсели сами, поехали дальше.

Мы колесили по трассе до наступления темноты, израсходовали всю пленку. Два грузовика, идущие на дистанции ста метров один от другого, попали под артиллерийский налет, нам и это удалось снять. Сняли немецкого воздушного разведчика, летящего над трассой. Снимали регулировщиков, шоферов, снежные домики. Расставшись утром со своей машиной, мы забыли захватить что-нибудь поесть. А в этих краях язык не повернулся бы попросить у кого-нибудь кусок хлеба. Вернулись мы к машине поэтому усталые, голодные,

но очень довольные съемкой, с остервенением набросились на еду. На рассвете наша машина, спустившись по пологому спуску, въехала на лед Ладожского озера. В водительской кабине, где мы сидели с Шером, тесно прижавшись друг к другу, было темно. Он толкнул меня локтем в бок, я ему ответил. Да, это был знаменательный момент — мы двинулись по Ладожской трассе в город Ленина.

Пройдут десятилетия—не забудется Ладожская трасса. Будут помнить люди, как шли по льду эшелоны машин с грузами из Москвы, Горького, из Средней Азии, как тянулись по этой Ладожской трассе красные обозы партизан. Даже из оккупированных районов Ленинградской области везли они продовольствие осажденному Ленинграду.

Нас вызывают в Смольный

Контрольно-пропускной пункт на окраине Ленинграда. Мы въехали в город. Машина медленно шла по улицам, направляясь к центру города.

Все так же прекрасен Ленинград, несмотря на то, что песком и досками закрыты памятники. Обрывки пожелтевших плакатов, воззваний, приказов на стенах домов.

Невский. Редкие машины, в большинстве — грузовые, медленно перевалливают через обледеневшие сугробы. Мы остановились, я вышел с камерой, увидел согнувшуюся от непосильной тяжести пожилую женщину, она впряглась в лямки и тянула на саночках труп, зашитый в простыню. Потом, живя в Ленинграде, мы привыкли к этому зрелищу. Но первый раз увидеть это было страшно.

Трупы мы видели и у подъездов домов. Человек вышел из дома, медленно опустился на снег и умер. Прохожие брели мимо, не оборачиваясь.

На студию! Скорее хотелось увидеть друзей, вручить им драгоценный груз. В дни блокады студия помещалась на Каменном острове. Там кинохроникеры жили на казарменном положении, там они работали. Об этом я знал еще в Москве.

Ворота студии медленно отворились, мы въехали во двор. А в следующую минуту уже были горячие, со слезами радости объятия. Юзик Хмельницкий, Ефим Учитель, Сережа Фомин, Володя Страдин, Валерий Соловцов. Но, боже, как они выглядят! Серые исхудавшие лица с острыми скулами, глубокими впадинами под глазами, руки тонкие, восковые, прозрачные.

Еще продолжались горячие объятия, не успел я ответить на первый вопрос: «Как доехал? Ждали еще вчера»,— не успел сказать о грузе продуктов — загудели сирены воздушной тревоги. Я инстинктивно взялся за камеру.

Вместе с Учителем, Соловцовым и Сергеем Фоминым мы поднялись на крышу дома. Гремел тысячеголосый гром зенитных батарей. Мы увидели эскадрильи фашистских бомбардировщиков. Самолетов было несметное количество. Такого я никогда не видел. Они шли с разных сторон к центру города. Я попытался их сосчитать, но сбился. В поле зрения было более 100 бомбардировщиков. А за ними вдали такие же группы самолетов виднелись над другими частями города. Сколько же их всего?

— Что ж, ребята, так у вас каждый день? — спросил я.

— Налеты почти ежедневно, но такого масспированного еще не было, это в честь твоего приезда,— сказал Учитель.

Бомбежка продолжалась около часа. Кто-то из операторов поехал снимать в город. Мы наблюдали воздушный бой, который вели наши истребители с немецкими бомбардировщиками и прикрывавшими их истребителями.

Когда все кончилось, товарищи повели меня на студию. Знакомая картина, мы привыкли к этому в Лиховом переулке,— студия на казарменном положении. Все живут здесь. Койки, железные печурки. Не хватает только мебели — пошла на топливо. Меня забросали вопросами. Я называл имена товарищей, кинооператоров, погибших в первые дни, месяцы войны. «Погиб под Киевом, убит под Брянском, пропал без вести на Южном...» Они перечисляли свои потери.

Товарищи рассказывали, какой радостью была для них весть о нашей победе под Москвой. Кто-то сказал: «Ну, ничего, и мы доремся». Я смотрел на их изможденные лица, поражаясь, до чего же страдание, голод могут изменить облик человека. Молодые ребята выглядели стариками. Я был ошеломлен тем, что сделала с ними блокада.

Ежеминутно кто-то входил в комнату — объятия, поцелуи, рукопожатия. Люди казались такими хрупкими, обнимая их, я боялся, что они могут сломаться. А ведь не сломались! Невзирая на все испытания. Кремневой породы люди— кинохроникеры, думал я, глядя на товарищей, уже чуть привыкнув к их смертельной худобе, восковой хрупкости. И вели они себя вовсе не как больные от истощения — сохранили живость, пытливость, чувство юмора.

— Ну, выкладывай все новости, давай.

Тут я спохватился.

— Новости потом,— сказал я.— Идите все во двор, ребята. Там стоит машина, в ней...

Был скинут брезент, опущены борта машины, мы взялись за переноску богатства, привезенного нами, в комнату, отведенную для его хранения. В учете и распределении продуктов ленинградские кинохроникеры не проявили медлительности. Создали комиссию, составили списки людей. Учтены были семьи, особенно дети, не забыты были и те, кто находился в госпитале, принято было во внимание состояние здоровья людей. Некоторые уже не в силах были двигаться, находились на грани гибели.

Спустя много лет оператор Герман Шулятин рассказывал мне о том, как он лежал в госпитале с незаживающей раной — с раздробленной костью ноги. Врачи говорили ему, что спасти его могут только какие-то витаминозные компоненты, содержащиеся в рыбных продуктах. Например, в кетовой икре, в свежем балыке. Товарищи, чтобы спасти друга, собирались уже предпринять ловлю рыбы подо льдом Финского залива. Но руки до этого не дошли.

— Представляешь себе мое состояние, — говорил мне Герман спустя много лет, — когда жена принесла мне в госпиталь привезенную тобой кетовую икру, килограмм балыка, это было похоже на сказку из «Тысячи и одной ночи».

Немного погодя в том же общежитии студии состоялся у нас деловой разговор. Я сообщил товарищам о тревоге в Комитете кинематографии — нет сюжетов из Ленинграда. Видимо, решив делать большой фильм о Ленинграде, они мало шлют репортажей.

— Мы действительно накапливаем материал для большого фильма об обороне Ленинграда, — сказал Валерий Соловцов.— Кое-что посылали в Москву, могли бы, конечно, высылать больше и регулярнее, но трудности с лабораторией лимитировали нас. Мы не имели возможности делать дубль-негативы с каждой съемки. А отправлять оригинальный негатив не решались — что если бы пропали уникальные кадры.

— Фильм, созданный вами, будет, очевидно, огромной эмоциональной силы. Но необходима и постоянная информация. Центральную редакцию кинохроники забросали просьбами из многих стран мира: «Покажите Ленинград в блокаде!» Держать в сейфах весь накопленный материал нельзя, давайте вместе обмозгуем, как выходить из создавшегося положения.

— Материал для большой картины уже собран, нам очень активно помогал Всеволод Вишневский,— сказал Ефим Учитель.— Сейчас вместе будем работать над созданием фильма, который, собственно говоря, уже снят.

— Ты прибыл удивительно вовремя, — добавил Г. Халипов, директор Ленинградской студии кинохроники,— как раз сегодня вечером нас вызывают в Смольный. Обком партии и Военный совет Ленинградского фронта хотят ознакомиться с материалом. На просмотр приглашают всю нашу группу и Всеволода Вишневского.

— Поедем с нами,— сказал Соловцов.— А сейчас тебе не мешало бы отдохнуть. За нами приедут к восьми вечера.

Мы быстро решили организационные вопросы. Машину нашу завтра же отправим в обратный путь. Медлить нельзя — Ладога ско-

ро растает, ледовая трасса перестанет существовать, а машина была нами взята в Управлении тыла с обязательством немедленно вернуть ее в Москву.

Я заснул мертвым сном, едва прикоснувшись головой к подушке. Не знаю, сколько проспал, но проснулся от того, что меня трясли изо всей силы. Видимо, большого труда стоило заставить меня открыть глаза. Я вскочил и увидел склоненное надо мной лицо Всеволода Вишневского.

Милый Всеволод! Увлекающийся, горячий, упрямый. Неистовый в своей ненависти к врагам, легко ранимый, способный прослезиться, если что-то глубоко его взволнует.

Мы подружились с Всеволодом в Испании. Он приезжал туда в 1937 году с делегацией советских писателей на Всемирный антифашистский конгресс культуры, который открывался в Валенсии, а затем продолжил свои заседания под бомбами и артиллерийским обстрелом в осажденном Мадриде. Помню, как я привез Всеволода в Карабанчель-Бахо на баррикады переднего края мадридской окраины. Я познакомил Всеволода с бойцами на баррикаде и сказал им, что это один из создателей фильма «Мы из Кронштадта». Не было бойца на мадридском фронте, который не знал бы этого фильма. Слово «Петроград» было в осажденном Мадриде символом стойкости, мужества и героизма. Всеволод попросил меня: «Скажи им, что я советский писатель — участник гражданской войны, участник обороны Петрограда — хочу из этого пулемета, из нашего, советского «максима» выпустить очередь по фашистам». Милисьянос* долго хлопали его по спине, улыбались. «Муй буэно!»** Подвели его к пулемету, и один из парней сказал: «Видишь тот дом? Левое окно на втором этаже? Там у них огневая точка».

Всеволод впился в пулемет и выпустил длинную очередь. Отойдя от пулемета, отвернулся, махнул рукой, глаза его наполнились слезами. В этом был весь Всеволод Вишневский — наивный, страстный. Это был эмоциональный импульс, психологическая потребность здесь, на переднем крае, выпустить очередь по фашистам. Такой уж он был, Всеволод Вишневский...

Мы крепко обнялись, долго тискали друг друга. На его груди кроме советских орденов был полный бант Георгиевских крестов. Мы спустились во двор, где нас ждали машины, присланные из Смольного, поехали по улицам вечернего Ленинграда. В машине на ходу мы могли лишь бегло обменяться мыслями о будущем фильме. Всеволод, Учитель, Соловцов уже вжились в будущую картину. Перед их глазами был каждый метр снятого материала. То, что нам предстояло сегодня просмотреть, еще не картина — черновой ее набросок. По словам Всеволода, материал потрясающий. Особенно — город, жители, стойкость ленинградцев. По его мнению, такого до сих пор на экране не было.

Смольный. Даже в мирное время, когда проходишь через ворота Смольного, невольно представляешь себе ночь на 25 октября, костры, отряды красногвардейцев, матросов. Священное место нашей Революции. Штаб Октябрьского восстания, центр обороны революционного Петрограда от полчищ Юденича. Сейчас здесь снова штаб обороны города Ленина.

Проверка документов, пропуска. Нас повели по сводчатым коридорам, так хорошо знакомым по многим фильмам, фотографиям. Мы вошли в отделанный дубом зрительный зал, я сел поодаль в уголке. В зале уже были люди. Ровно в девять часов появились А. Жданов, А. Кузнецов, командующий Краснознаменным Балтийским флотом адмирал В. Трибуц, председатель Ленинградского городского совета П. С. Попков, несколько генералов, имен которых я не знал. «Материал заряжен, можно начинать»,— сказал директор киностудии Халипов. В зале погас свет.

В этом переполненном людьми зале я оказался наедине с материалом. Я слился с экраном, с образами, событиями. Вишневский сопровождал просмотр комментариями. Сначала на экране появились кадры города Ленина до войны: его набережные, проспекты, оживленные улицы, окрестности Ленинграда —

* Бойцы народной милиции.
** Очень хорошо.

Пушкино, Петродворец, стадионы... 22 июня 1941 года. Война! Многолюдные митинги на заводах и фабриках Ленинграда, призывные пункты, военкоматы. Бои на дальних подступах.

У меня невольно в ушах звучала нарастающая по силе барабанная дробь Седьмой симфонии. Все сильнее, сильнее! Воздушные тревоги в Ленинграде, опустевшие улицы, вой сирен, зенитки, разрушенный Театр имени Кирова.

Ночи Ленинграда. Улицы, освещенные заревом пожаров. Непрекращающаяся ни на минуту работа в цехах заводов. Все ближе, ближе, ближе барабанная дробь. И вот во весь экран передовая «Ленинградской правды» — «Враг у ворот».

За каждым кадром я видел героическую работу наших кинооператоров. Они запечатлели город и людей, правдиво и реалистически отобразили небывалые трудности, которые выпали на долю ленинградцев. Эти съемки были подвигом всего коллектива ленинградских кинохроникеров. Ведь операторы наравне со всем населением получали скудный хлебный паек. Стояли жестокие морозы. Утром с Каменного острова, где помещалась студия кинохроники, взвалив на плечи камеру и запас пленки, они уходили в город — Ефим Учитель, Страдин, Лейбович, Дементьев, Погорелый, Трофимов. Ни одного дня без съемки! Когда все уже обессилели и носить аппаратуру стало трудно — везли ее на саночках. Шли по пустынным улицам скованного холодом города, снимали кадр за кадром. Нелегко голодному, истощенному человеку пройти более десятка километров. И все-таки не было дня, когда бы они не снимали. Перед нами сохраненный для поколений облик города-героя.

Снимали не просто, что попадалось на глаза,— упорно искали и находили в осажденном городе события и факты, которые во что бы то ни стало надо было зафиксировать. Шли на далекие окраины, на заводы, пробирались на передний край обороны, снимали на боевых кораблях. Снимали бойцов и домохозяек, рабочих и профессоров, снимали на крышах домов, на берегах Невы, в Смольном.

Потрясающий материал!

Работая в труднейших условиях осажденного Ленинграда, операторы-хроникеры мобилизовали все возможности, которыми владеет подлинный кинопублицист и художник. Они запечатлели множество таких выразительных деталей, которые в минуту крайней утомленности можно было бы и не заметить, пройти мимо них.

Разделяя все лишения и трудности с бойцами Ленинградского фронта, снимали операторы боевые действия. В мороз, в пургу приходилось совершать большие переходы с грузом аппаратуры и пленки на плечах, работать под огнем вражеской артиллерии, под бомбежками. Операторы Г. Симонов, Я. Славин, Е. Богоров, Н. Голод и другие запечатлели стремительные атаки советской пехоты, выбивавшей врага из населенных пунктов.

Я был захвачен тем, что видел на экране. Впоследствии мне рассказали о подвигах тех, кто создавал эту сокровищницу ленинградской кинолетописи. В бою был убит молодой кинооператор Филипп Печул. Он вклинился с группой бойцов в расположение противника, пришлось отложить в сторону киноаппарат, взяться за оружие. С винтовкой и гранатой он храбро сражался и пал геройской смертью.

Оператор Сергей Фомин снимал на борту военного транспорта в Финском заливе. Транспорт был потоплен, больше часа Фомин провел в ледяной воде, его спасли, приняли на борт другого военного корабля, и вскоре он был в состоянии продолжать работу.

Вернулся в строй и Яков Славин, раненный на подступах к Ленинграду осколком авиационной бомбы. Потом он был вторично ранен, ему оторвало два пальца на руке.

В тяжелые дни блокады ленинградские кинооператоры понимали, что каждый метр, снятый в осажденном городе, станет достоянием истории. Они снимали кадр за кадром, эпизод за эпизодом. Снимали, когда остановился городской транспорт, когда в городе замерз водопровод. Снимали артиллерийский обстрел Ленинграда из тяжелых орудий. Так день за днем создавался фильм «Ленинград

в борьбе», автором которого был весь боевой коллектив кинохроникеров. Да, благородный подвиг совершили кинодокументалисты Ленинграда.

...В зале зажегся свет. Долгое время присутствующие хранили молчание. Нарушил его Жданов, сказав: «Ну что ж, товарищи, давайте обменяемся мнениями о том, что мы просмотрели, выскажем свои пожелания товарищам, которые работают над фильмом».

Выступали адмирал Трибуц, секретарь Ленинградского комитета партии Кузнецов, председатель горсовета Ленинграда Попков, секретарь обкома партии Шумилов и другие. Много интересных мыслей было высказано по поводу будущего фильма. В заключение Халипов сказал: «Сегодня в Ленинград из Москвы прибыло свежее пополнение. Товарищ Кармен приехал, чтобы вместе с ленинградскими хроникерами поработать над этим фильмом». Я подошел к Жданову, мы поздоровались, он сказал мне: «Мы надеемся, что вы вместе с вашими коллегами-ленинградцами подумаете над всем, что сегодня было сказано, учтете все советы. Очевидно, нужно написать сценарный план будущего фильма, с учетом всех высказанных сегодня пожеланий, а потом мы снова просмотрим сделанное на экране». Я сказал, что, направляя меня в Ленинград, Комитет кинематографии имел в виду мое участие в создании фильма.

— А ваше мнение о материале?

— Материал потрясающий,—сказал я. —Товарищам, которые снимали этот материал и знают его, этот материал уже примелькался. А я буквально потрясен тем, что сегодня увидел.

Мы вернулись на студию, где моим первым предложением было выпить наконец за встречу, выпить за первый просмотр материала, за будущий фильм.

— Пить-то вам можно? Или нельзя, доходяги несчастные?— обратился я к ребятам.

Ответил бодрый хор голосов, утверждавший, что доходягам пить не запрещено. А в таких обстоятельствах, как сегодняшний день, выпить даже необходимо. Я полез под койку, вытащил из чемодана и поставил на стол две бутылки коньяку...

Трудные начались дни и ночи. Съемки в городе продолжались, теперь в эти съемки включились мы, москвичи. Появился новый, подсказанный жизнью финал фильма. Этим финалом было всепобеждающее шествие весны по улицам пережившего тяжелую блокадную зиму Ленинграда.

Город преображался на глазах. Он стал неузнаваем. День за днем исчезали с его улиц, тротуаров и мостовых горы снега и льда. Триста тысяч жителей вышли на улицы с лопатами, кирками, чтобы привести в порядок свой город. Вот уж где было разгуляться кинооператору! Выдержали ленинградцы тяжелую зиму, наступила весна, которой так пугал их Гитлер. Уже дважды немцы сбрасывали листовки, в которых назначали день решающего штурма. Последний раз они назвали 10 апреля. Но вот пришло и десятое апреля.

Начал работать водопровод, открылись парикмахерские, бани. Уже редко встречались на улицах люди, лица которых были покрыты слоем копоти от железных печурок, от лампкоптилок.

День 15 апреля был всенародным праздником — пошел трамвай. Его встречали на улицах криками «ура», многие плакали, мы сняли старуху, осенявшую трамвай крестом.

Благодаря ледовой трассе увеличилась дневная выдача хлеба. Отдел торговли Ленинградского совета объявил о выдаче по апрельским карточкам полной месячной нормы мяса, масла растительного, масла животного, сахара для детей, который по желанию мог быть заменен кондитерскими изделиями. Жители получили усиленный продовольственный паек: крупу, масло. В городе открылось несколько санаториев на 20 тысяч человек, где ставили на ноги людей, истощенных от голода и лишений во время зимы.

Сколько трогательных эпизодов было снято в эти дни. Проходя по улицам Ленинграда, мы видели, чувствовали, какую бодрость и силу вдохнула в этот город весна. В воскресный день на проспекте 25 Октября — множество народа, оживленно, шумно. Я видел смеющих-

ся людей. Улыбки на лицах появились в Ленинграде только весной.

Ефим Учитель, Николай Комаревцев, Валерий Соловцов и я работали над монтажом картины. Нашими ближайшими помощниками были ассистенты режиссера Лидия Кикас, Клавдия Козырева. Диктор Рувим Выгодский, проживший в Ленинграде всю блокаду, ходил около монтажных столов в состоянии глубочайшего нетерпения, ему уже хотелось получить хотя бы наброски будущего текста. Композитор Д. Астраданцев, подкрепившись продуктами, привезенными из Москвы, несколько ожил — ко времени нашего приезда он был в очень тяжелом состоянии,— приступил к работе над музыкой к нашему фильму.

Мне рассказали, что сейчас, именно в эти дни перелома к лучшему, умирали многие люди, не выдержавшие минувших испытаний. Я решил поехать на кладбище. Знал, что мне предстоит тяжелое зрелище.

Жуткая картина предстала перед моими глазами. На Пискаревском кладбище вырытые экскаваторами глубокие траншеи, параллельные, длиной в 300 метров, были заполнены трупами, зашитыми в белые простыни, одеяла. Таких мертвецов я снимал и на улицах Ленинграда, когда их везли, везли, везли...

На Пискаревском кладбище я снова побывал спустя двадцать с лишним лет. Я прошел вдоль рядов мраморных и гранитных мемориальных плит, стоял у подножия монумента Матери-Родины. Тишина. Слова Ольги Берггольц, высеченные в мраморе: «Никто не забыт. Ничто не забыто». Группы экскурсантов с разных концов земного шара. Трудно было поверить, что когда-то я шел здесь, утопая по щиколотку в жидкой грязи, подходил к краю обрыва, глядел в эти страшные рвы, где лежали тысячи трупов. Снимая тогда, я понимал, что вряд ли эти страшные кадры появятся на экране. И вместе с тем я был убежден, что снимать нужно. Для истории.

Надо было торопиться со съемками. Город в эти дни быстро преображался. На улицах Лениграда еще много было людей с серыми, исхудалыми лицами. Трудно было порой распознать, какого же возраста человек. Тихо бредущего прохожего обгоняли идущие быстрым шагом военные, человек с землистым лицом убыстрял шаги, смотрел на сверкающий чистым асфальтом Невский, он не узнавал Ленинграда, и впервые за несколько месяцев ему хотелось улыбнуться.

Я снимал стариков, сидевших на ступеньках домов, соборов, театров. Они, зажмурившись, подставляли лица лучам весеннего солнца. По скверам парами проходили дети — в городе открылись детские сады. И не верилось, что находишься ты в осажденном городе, что враг совсем недалеко — там, за окраинами, за стальными ежами, которыми ощетинились пригороды Ленинграда. Вдруг среди городского шума — короткий, как удар хлыста, свист, разрыв тяжелого снаряда. Другой удар, третий. Иногда одиночные выстрелы, а временами беглый огонь по одному району. Ленинградцы привыкли к смертельной опасности, которая подстерегала на каждом шагу. Радиорепродукторы объявляли, что та или иная зона города под обстрелом, предлагали прекратить движение. Люди несколько минут пережидали в подворотнях и снова шли по своим делам.

Город сохранял спокойствие. Рабочие стояли у станков, только рядом со станком на случай артиллерийского обстрела или бомбежки была вырыта щель.

Ночью улицы Ленинграда пустели. По набережным Невы, по мостам и площадям проходили военные патрули. Когда умолкали дневные шумы большого города, хорошо слышны были доносящиеся с передовой пулеметные очереди, орудийные выстрелы. Небо освещалось ракетами, которые на переднем крае пускали почти беспрерывно обе стороны.

Немцы и ночью били по городу тяжелыми снарядами. Разрывы грохочущим эхом врывались в напряженную тишину ночи.

Не спал Ленинград в эти апрельские ночи. На фоне неба — силуэты мостов, боевых кораблей. Город насторожен. Враг, стоявший у его ворот, готовил удар. Ленинградцы готовы были встретить этот удар. Уж если не удалось немцам прорваться в голодный, истекающий кровью Ленинград, в город без воды,

без света, без хлеба, то сейчас — в этом уверен каждый ленинградец,— какие бы силы ни мобилизовали фашисты, не перешагнуть им городской черты.

Пять лет назад я работал в осажденном Мадриде. В кинотеатре «Капитоль» на Гран Виа шел фильм «Мы из Кронштадта». На стенах домов висели листовки Центрального Комитета Коммунистической партии Испании, обращенные к жителям Мадрида, листовки, которые были озаглавлены: «Мадрид, 1936— Петроград, 1919». Сейчас в Ленинграде в кольце блокады мне виделся осажденный Мадрид. Конечно, ни по масштабам битвы, ни по лишениям, ни по жертвам Мадрид тех дней не сравнить с Ленинградом. Но гордый лозунг «Но пасаран!»—«Они не пройдут!», — прозвучавший тогда в Мадриде, и сейчас звучал у меня в сердце.

Мы работали, что называется, на износ. Пять часов в течение дня посвящалось съемкам. Снимали в городе, на его окраинах, снимали репортаж, снимали жадно, с увлечением. Зная, что главное уже снято товарищами, все же испытывали чувство гордости, внося свой посильный вклад в кинолетопись Ленинграда.

Не менее увлекательной была и работа по монтажу фильма. Это был коллегиальный творческий труд. Темперамент Валерия Соловцова дополнял аналитический, философский образ мышления Ефима Учителя. Изобретательный Коля Комаревцев извлекал за монтажным столом из примелькавшегося эпизода какие-то совершено новые звучания. Мне был дорог каждый метр пленки, ощущение глубокой взволнованности не покидало меня. Материал в целом был уникален. Удивительно и прекрасно в нашей работе было то, что между нами, в общем-то очень усталыми людьми, не возникло ни одного серьезного спора, ни разу не повеяло холодком несогласия. И за эту совместную работу, вошедшую столь памятной зарубкой в мою биографию, я благодарен товарищам-ленинградцам.

Суток не хватало, чтобы успеть сделать все, что хотелось, что казалось необходимым. Я ведь посылал корреспонденции в «Известия», в Совинформбюро, по вечерам делал наброски будущего текста. Глядишь, уже утро — и снова камера в руках. И снова день, который казался невероятно коротким, уже на исходе.

К концу апреля мы окончательно сложили фильм. Он удовлетворял нас простотой изложения, суровой правдивостью, человечностью каждого образа.

Снова повезли картину в Смольный. Ехали с легкой душой, ибо сами уже несколько раз просмотрели фильм, как говорится, обкатали его. Ни у кого не было «особых мнений», выступали единым творческим коллективом, в полном единодушии, готовые отстаивать все, что было сделано.

Обсуждение было недолгим, немногословным. Все пришли к выводу, что для великолепного материала найден точный повествовательный ряд. Фильм готов к музыкальному озвучанию, к записи дикторского текста. Я предложил озвучивать картину в Москве на Студии кинохроники. Там имеются условия, которые вряд ли мы сможем создать в Ленинграде,— слаженный оркестр, высокий уровень техники звукозаписи. Кроме того, в лаборатории Московской студии немедленно начнется печать позитивных копий для быстрейшего выпуска фильма на экраны. С моим предложением товарищи из Ленинградского обкома партии согласились не без некоторого колебания. Естественно, им хотелось, чтобы фильм был сделан от начала и до конца здесь, в Ленинграде.

Группе необходим специальный самолет, ибо негатив и позитив фильма — это примерно около 60 ящиков пленки. Группа фильма — его авторы, ассистенты, композиторы, диктор — примерно человек двенадцать.

— Вам будет дан самолет, об этом не тревожьтесь,— заверили меня.

Под прикрытием истребителей

Через несколько дней из ворот студии выехали два автобуса — один нагруженный ящиками с пленкой, в другом — наша группа, те, кому предстояло лететь в Москву. Машины

ехали по пустынным улицам предрассветного Ленинграда. Все молчали. Мои товарищи впервые после начала войны покидали Ленинград.

Была перевернута еще одна памятная страница и в моей жизни. Представил себе в эти минуты, как после войны я приеду в Ленинград экспрессом «Красная стрела». Подтянутый проводник, чай, белоснежные крахмальные простыни, беседа с попутчиком... Утром выйду на площадь Октябрьского вокзала, поеду по Невскому или, смешавшись с шумной толпой на тротуаре, пройду два-три квартала... Неужели будет забыт тот Невский, по которому мы едем сейчас, где на сугробах снега еще так недавно лежали трупы умерших от голода ленинградцев? Мои спутники, конечно, никогда не забудут пережитого. Горе Ленинграда, муки Ленинграда, слава и кровь Ленинграда не могут быть преданы забвению.

А молодые? Те, которые родятся после войны? Поверят ли они, что могло быть такое? Ответственность за память о пережитом — на нас. На людях нашего поколения.

●

Мы подъехали к борту самолета. Пока экипаж в быстром темпе перегружал из автобуса ящики с пленкой, пилот показал мне маршрут полета. Пройдем над Ладожским озером, выйдем к Тихвину, оттуда повернем к Москве. До Тихвина нас будет сопровождать группа истребителей.

Самолет начал свой разбег прямо с места, оттуда, где он стоял в укрытии под группой деревьев. Мы оторвались от земли.

Сколько раз испытывал я сложное чувство прощания с местами, ставшими очень дорогими, знаменательными в моей жизни кинорепортера! С волнением и грустью, настолько сильными, что слезы закипали в горле, смотрел я в иллюминатор, когда мы делали прощальный круг над архипелагом Франца-Иосифа, где я провел тяжелую зимовку, где полярной ночью обрел верных друзей и познал цену настоящей мужской дружбы.

С тем же чувством смотрел я с борта самолета, как удалялись берега Кубы, с которой я побратался в самые бурные месяцы кубинской революции...

Помню, как самолет оторвался от заснеженного аэродрома в Сталинграде, когда я летел в Москву с бесценными кадрами капитуляции немецких войск, сдачи в плен фельдмаршала Паулюса...

Трудно забыть, как самолет совершал прощальный круг над Ханоем, над озером Возвращенного меча. Покидая Вьетнам, я еще чувствовал на плече теплоту ладони Хо Ши Мина, который по-отечески простился со мной час назад, пожелав благополучного возвращения на Родину. В прощальной беседе мы вспоминали, как шагали с ним по военным тропам в джунглях...

●

...Самолет, покинувший Ленинградский аэродром, шел бреющим полетом, зубцы елей стремительно плыли нам навстречу. Еще кое-где виднелись на лесных лужайках прогалины снега. Впереди была водная гладь — Ладога. Навстречу пронеслась восьмерка истребителей, они, развернувшись, догнали нас, пристроились крыло к крылу. Прошли над Ладогой. Здесь мы недавно проезжали по льду на нашей грузовой машине. Перед глазами все еще стояли образы блокадного Ленинграда: улицы, бомбежки, кладбище... Из задумчивости вывел голос пилота:

— Подходим к Тихвину, сейчас истребители с нами простятся и вернутся на свой аэродром.

Ведущий истребитель качнул крыльями, взмыл свечой. Те, что были справа и слева, круто развернулись за ним. Мы продолжали путь без прикрытия, шли бреющим полетом.

«Узнаете?»—сказал вскоре пилот, прикоснувшись рукой к моему плечу и указывая вниз. Я взглянул — под нами уже был канал Москва — Волга.

(Продолжение следует)

Эстафета искусств

С. Образцов

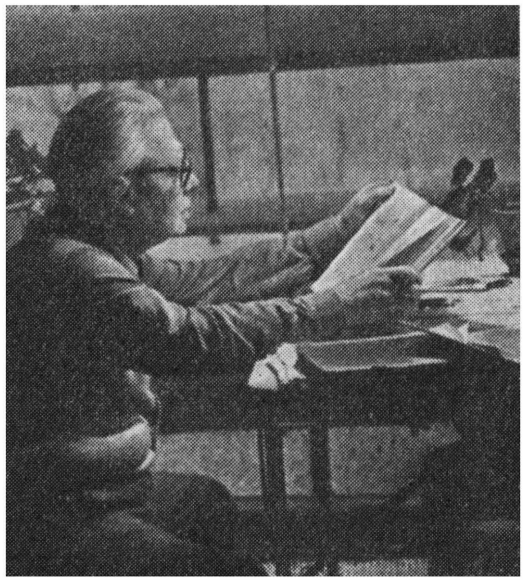
В те дни, когда эта статья попадет в руки читателей, ее автору исполнится 70 лет.

Вряд ли нужно прибавлять к поздравлениям, которые редакция в связи с этой датой шлет Сергею Владимировичу, еще и характеристику его вклада в наш общий художественный опыт, в художественную культуру советского общества. Образцов принадлежит к тем немногим художникам, чье появление ознаменовало решительное, коренное обновление всего строя того вида искусства, развитию которого он посвятил свои силы. Вместе с Образцовым в искусство театра кукол, одного из самых древних в ряду других искусств, пришла и принципиально новая точка отсчета в оценке, в осознании его внутренних возможностей, специфики, характера и границ его эстетических связей с действительностью. С приходом Образцова искусство кукол стало качественно иным, обновилось на всех своих параметрах — изобразительных, функциональных, драматургических. По сути, вся история кукольного театра (во всяком случае, русского) может быть разделена на период д о Образцова и период, открывшийся его теперь во всем мире прославленными спектаклями.

Короче говоря, коренные перемены, произведенные им в понимании эстетических возможностей кукольного театра, означали, что из веселой, озорной игры, сопровождаемой острой, колючей шуткой, Образцов создал целостный спектакль, вобравший в себя достижения и силу спектакля драматического, иногда — эстрадного, способный передать и нежность, и иронию, и любовь, и гнев, и, главное, воссоздать человеческий характер в таких гротескных, а вместе с тем и реальных очертаниях, которые передают как бы самую сущность, формулу скрытого за этим характером социального явления.

Решая эту задачу, Образцов с исчерпывающей полнотой исследовал границы эстетической выразительности, доступной кукольному театру, проследил все точки, через которые особая сила воздействия, свойственная именно кукле, может и должна обогатиться за счет других искусств, обследовал и границы, за которые кукле не дано и, главное, не надо переступать.

Отсюда берет начало и обостренный интерес Образцова-теоретика к проблеме эстетической специфичности разных видов и родов искусств, к тем новообразованиям, какие возникают в пограничных зонах, где особенно сильны процессы диффузии, а вместе с тем, и процессы взаимоотталкивания, самообособления театра, кино, телевидения, оперы, цирка. Именно эта сложнейшая многоступенчатая теоретическая проблема с заразительным полемическим темпераментом рассмотрена Образцовым в цикле статей «Эстафета искусств», которыми он одарил наш журнал.



И сегодня, приветствуя Сергея Владимировича по случаю благополучного перевала через такой Сент-Готард, каким для каждого является 70-летний юбилей, мы особо приветствуем Образцова, давнего друга и сотрудника нашего журнала, великолепного и самобытного писателя, сумевшего с завидной зоркостью проследить, как одни искусства передают эстафету другим, как протекает процесс эволюции разных эстетических формаций и как достижения одного искусства открывают другим искусствам глаза на самих себя, на свои специфические особенности и специфические обязанности.

Проделав эту работу, он прибавил к вкладу, который сделал своими режиссерскими достижениями, еще и вклад, реально обогативший нашу эстетическую мысль, нашу общую теорию искусств.

Е. СУРКОВ

Глава IX

«Пожар» «Вишневого сада»

Ни в прошлых моих главах «Эстафеты искусств», ни здесь я не собирался писать мемуары, но обойтись без личных свидетельских показаний, без документов, сохраненных памятью чувств, абсолютно невозможно.

... «Пожар вишневого сада» — это произнес Владимир Иванович Немирович-Данченко летом 1923 года в коридоре, подковой обнимающем зрительный зал Художественного театра. Лицо у Владимира Ивановича было счастливое. В руках — развернутый журнал «Зрелища», и в нем — статья Эммануила Бескина «Пожар вишневого сада» о постановке «Лисистраты». Мы, актеры, занятые в этом спектакле (статья была написана после публичной «генералки») кинулись покупать «Зрелища». С тех пор я больше не читал той статьи и только сейчас, перед тем как писать эту главу, достал истрепанную тетрадочку «Зрелищ» в Театральной библиотеке ВТО. Вот она передо мной. № 42. Июль 1923 года, страница 4-я. «Пожар вишневого сада». Боже ж ты мой, что там написано! Да если это прочтет сейчас какой-нибудь не очень искушенный во всех перипетиях истории советского театра молодой человек, так он, вероятно, представит себе Немировича-Данченко сверхподжигателем, бегающим по Москве с горящим факелом, а Эммануил Бескин, скромный, очень эрудированный, лысый человек, вероятно, представится ему чем-то вроде современного битника, заросшего волосами, поминутно ставящего пластинку «Музыкальные вариации скрипа двери и вздохов».

Да даже и студент ГИТИСа, сдавший «на пять» историю советского театра, по существу, не очень-то поймет, что значила эта статья и, самое главное,— что значила в 1923 году постановка «Лисистраты» на сцене Художественного театра.

Студент этот смотрит отсюда — туда. Но сам он там не был. А вот те, кто был там, жили тогда и смотрят сейчас оттуда сюда, видят все как сквозь телеобъектив. Удивительно интересно. Будто книжку читаешь и по каждой странице ходишь, как по своей комнате. Вон она, оказывается, какая была, эта комната! Вон она, оказывается, какая была Москва! Та самая, в которой я жил, и совсем не та, в которой я живу, но без той и эта была бы другой. Вон оно, оказывается, какое было театральное искусство, в котором я жил, совсем не такое, в каком я живу сейчас, но без того и это было бы другим.

●

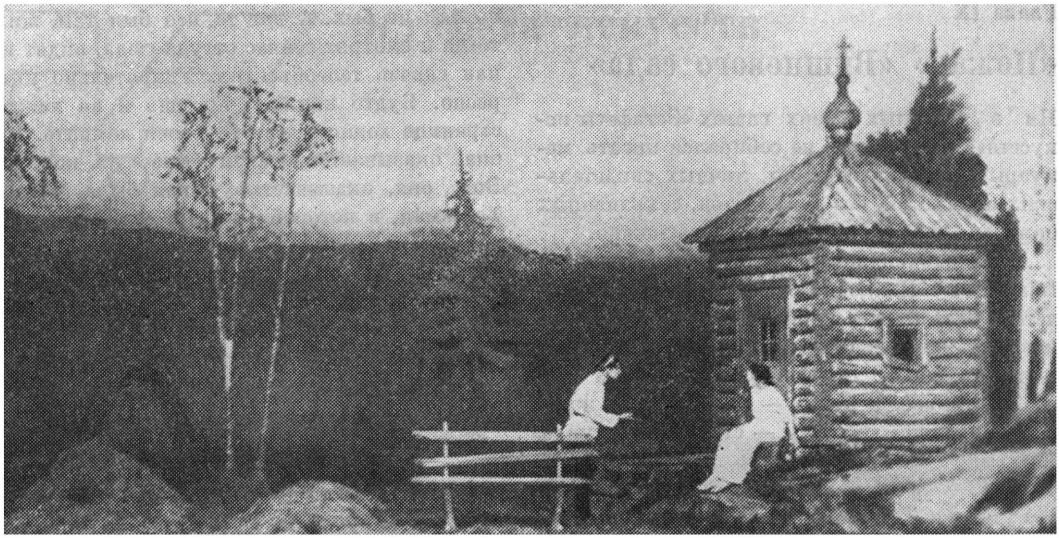
Так что же произошло на сцене Московского Художественного театра летом 1923 года?

Каким образом мог «загореться» «Вишневый сад»?.. В тех же стенах, в которых он был посажен и выращен?

Тушить было некому. Поджог был совершен самим Владимиром Ивановичем в тот удобный для поджога период, когда сцена театра фактически была оккупирована созданной Немировичем-Данченко Музыкальной студией. Сам же Художественный театр во главе со Станиславским с огромным успехом гастролировал в Америке. Зрители Художественного театра смотрели на его сцене поставленные Владимиром Ивановичем оперетты «Дочь Анго» и «Периколу». Раз в неделю шел созданный Вахтанговым спектакль Третьей студии «Принцесса Турандот», а для детей играли смешанным составом актеров «Синюю птицу», причем основные роли исполняли артисты Первой студии. Надо к тому же принять во внимание, что «Синяя птица» в репертуаре МХАТа вообще стоит особняком, всего лишь как небольшая веточка декадентской символики.

Таким образом «Лисистрата» оказалась в афише окруженной спектаклями, совсем не характерными для сводной афиши МХАТа. Она не встретилась в ней ни с «Вишневым садом», ни с «Дядей Ваней», ни с «Живым трупом», ни с «Федором Иоанновичем». И все-таки даже внутри этой афиши она показалась

Продолжение. Начало см. «ИК», 1966, № 1, 3, 7; 1967, № 3; 1968, № 6, 11.



«Вишневый сад». МХТ (1904)

особенной, неожиданной, как бы нарушившей все мхатовские законы и традиции. Более того, она выглядела антитезой мхатовскому вероисповеданию. И название статьи «Пожар вишневого сада» было рождено не манерничаньем театрального критика, а его искренней, хотя и ошибочной, слишком поспешной уверенностью в том, что так оно и есть на самом деле.

Ну а как же иначе?

Подумайте сами. Проверьте «Лисистрату» катехизисом МХАТа.

Первое, что произошло,— это рухнула с такой тщательностью и убежденной необходимостью выстроенная МХАТом «четвертая стена». Четвертая стена! Как бы прозрачна и звукопроницаема она ни была, актер не имел права сквозь нее адресовать свои слова зрителям, не имел права даже мельком взглянуть в зрительный зал. Сцена — изолированное пространство, внутри которого по законам подлинной жизни живут и действуют подлинные люди, каждый из которых — «я в предлагаемых обстоятельствах».

И вдруг сквозь эту четвертую стену разъяренные гречанки выталкивают стариков прямо в партер зрительного зала и спрыгивают туда сами, и колошматят этих стариков по их папьемашовым латам. И это во МХАТе, в том самом Московском Художественном театре, в котором зритель буквально только что присутствовал при интимнейших, тайных, абсолютно личных страданиях Сони. И Соня не должна была знать о том, что на нее смотрят!

Среди этих стариков был и я. Глухой стук женских кулаков по моей спине хорошо помню и очень хорошо помню испуганно-радостные глаза зрителей с обеих сторон среднего прохода, по которому меня гнали женщины через весь зрительный зал прямо в ту самую дверь, сквозь которую в этот зал входили зрители!

А сцена? Сама сцена? На ней — портики, колонны, лестницы древней Греции. Аристофан — пятый век до нашей эры. По законам МХАТа, если декорации к «Лисистрате» делал бы Симов, колонны и портики были бы явно мраморными, вероятно, кое-где на них был бы плющ, на ступеньках лестниц — серо-зеленые пятна мха. Это увеличивает подлинность, да кроме того еще и красиво. Как на

картинах Брюллова или, на крайний случай, Семирадского.

А что сделал Исаак Рабинович? (Владимир Иванович представил нам его как «восходящую звезду», что было абсолютно справедливо.) Рабинович выстроил на сцене только конструктивное обозначение греческой архитектуры. Высокие, вовсе не объемные, а сбитые из нескольких вертикально поставленных, узких плоскостей колонны без капителей и базисов. Простые конструктивные площадки и лестницы. Все это сгруппировано в определенную архитектурную композицию, представляющую единое целое, абсолютно завершенное внутри пространства самой сцены и совсем не распространяющееся за кулисы. Это не часть жизни, выхваченной порталом сцены, а сама жизнь, только не подделанная, а изображенная.

Вся конструкция не «расписана», а просто выкрашена белой краской, а сзади кубово-синий сплошной горизонт.

Это было невероятно красиво, но совсем не красотой Симова. Мало того. В полу сцены был открыт огромный люк, о существовании которого мхатовские зрители даже и не подозревали (служил он только для подачи сквозь него декораций). А тут видимая всеми, особенно зрителями ярусов и галерки, огромная прямоугольная дыра, из которой прямо на сцену ведет все такая же белая лестница. По ней выходят и уходят персонажи аристофановского фарса.

Дыра в полу сцены неожиданна и в то же время логична. Если весь созданный Рабиновичем архитектурный ансамбль композиционно замкнут, если зритель абсолютно ясно ощущает, что ни направо, ни налево занимаемое этим ансамблем пространство не распространяется,— значит выход на сцену из-за кулис не может быть продолжением невидимого нам движения, а уход за кулису не может казаться уходом куда-то. Этого «куда-то» не существует. Там, за кулисами, нет ни вишневого, ни оливкового сада. Уйти некуда и выйти неоткуда. Значит, вполне логично появление персонажей сразу внутри игрового пространства. Что и позволил сделать разверстый люк.

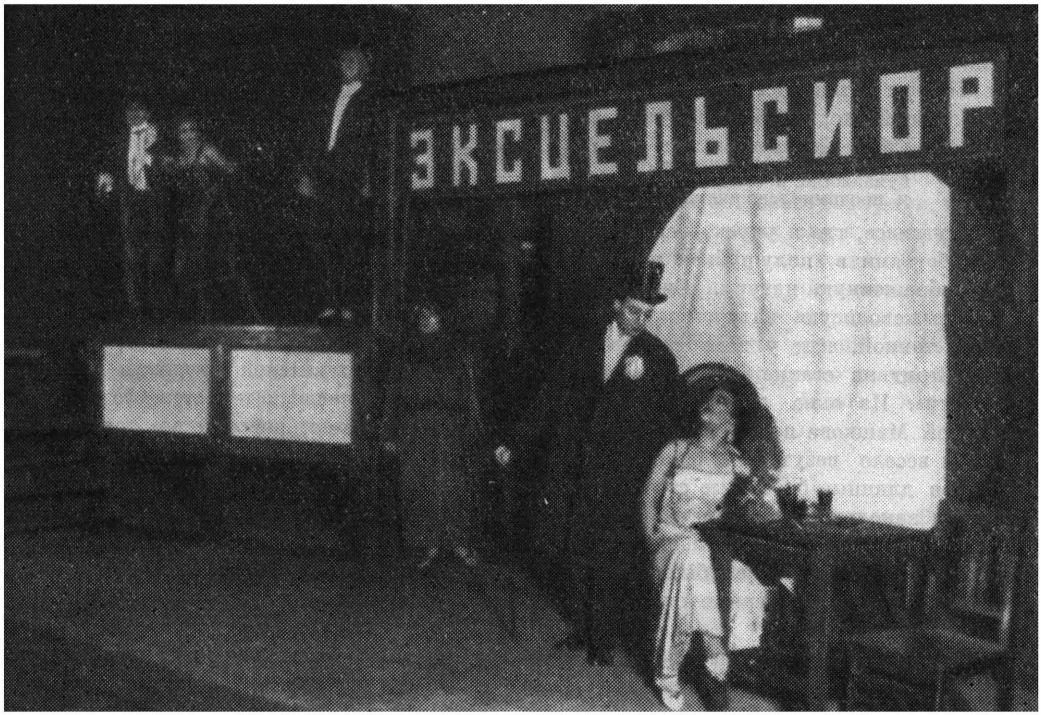
Но и этого мало. Вся эта белоснежная архитектура вдруг стала вращаться. Конечно, многие искушенные зрители знали, что сцена МХАТа оборудована вращающимся кругом. Но знали они об этом только как о средстве быстро поменять декорации за закрытым занавесом во время смены картин. А тут этот самый круг завертелся прямо на глазах у зрителей. И колонны стали обгонять друг друга. И чудесным, хоть и нескрываемо явным образом стала меняться архитектурная композиция. Смена декораций? Нет. Они остались теми же. Смена места действия? Да, но технический метод смены неожиданно (неожиданно для тогдашних мхатовских зрителей) стал образным и, следовательно, эмоциональным. И когда по этому вертящемуся кругу шли навстречу его движению старики, то и без того медленный их ход замедлялся. Они как бы стояли на месте, а под их ногами шла сцена, а когда по ходу быстро вращающегося круга бежали молодые воины, то их бег ускорялся и казался красным вихрем. Развевались красные шерстяные плащи, а лица, обнаженные руки и ноги были загримированы не коричневато-телесным гримом «под загар», как это полагалось бы по законам имитационного правдоподобия, а яркой киноварью.

Вот теперь и представьте себе: круговорот белых вертикалей архитектуры и несущаяся красная карусель воинов на иссиня-синем, бесконечно огромном небе!

Я это видел только один раз, когда простудился и не бежал вместе с моими товарищами по крутящейся сцене, а сидел на ступеньках галереи среди таких же счастливцев, как я, получивших у Федора Николаевича Михальского пропуск «на свободное». Видел только один раз и не могу забыть. Потому что это действительно было великолепно. И вместе со всем залом я был в ладоши от восторга и кричал «браво». Это в Художественном-то театре, где к «вульгарным» зрительским аплодисментам среди действия было принято относиться с презрением, как к нетактичному нарушению целостности спектакля.

Чему же, собственно, аплодировали, чему радовались зрители мхатовской «Лисистраты»?

«Лисистрата». МХАТ (1923). Постановка В. И. Немировича-Данченко



«Озеро Люль». Театр Революции (1923)

Да если разобраться, так именно тому, что она казалась немхатовской, хоть и во МХАТе. Именно об этом и писал Эммануил Бескин в своей восторженной рецензии.

Во МХАТе родился новый великолепный спектакль. Это, конечно, очень хорошо, но почему же весь пафос рецензии был обращен против «старого» МХАТа? Почему именно этому так радовался Бескин? И почему это не оскорбило, а обрадовало Немировича-Данченко? Что это? Радость оттого, что не «он», а «я» создаю «новый Художественный театр»?

Вероятно, каждый, не живший «тогда», а только сегодня прочитавший эту рецензию, придет именно к такому выводу, возмутится ее названием и обидится за МХАТ, за Станиславского. А на самом деле эта рецензия была совсем не неожиданной, если учитывать все те сложные процессы, которые происходили тогда в советском театре.

●

Весна 1923 года. От Октябрьской революции она отделена всего пятью с половиной годами, причем четыре из них — это годы военного коммунизма. Восемнадцатый, девятнадцатый, двадцатый.

Даже те, кто жил в те годы, забывают иногда многие, очень многие факты и ощущения того времени, а те, кого тогда и на свете-то не было, вообще вряд ли могут полностью ощутить всю сложность, всю драматичность и весь пафос этих лет.

В Москве голодно. Очень голодно. Маленький ломтик хлеба на человека в день. Плохого хлеба. С кострой. А то и просто жмыхи. Собираем в Сокольниках желуди. Мелем и на касторовом масле жарим лепешки. Холодно.

Разбираем старые дома. Везем на саночках толстые балки. Распиливаем, раскалываем на щепочки и топим «буржуйки». Даже песенка такая была на мотив дореволюционной песенки «По улицам ходила большая крокодила»:

Обзавелись печурками
и топят их окурками,
бумажками и спичками
и прочими вещичками...

Во Вхутемасе, где я учусь,— мороз. Стоим за мольбертами в полушубках и валенках. Пишем обнаженную натуру. Очень хорошо помню рыжеволосую натурщицу Розанову с белой, тонкой, как у всех рыжеволосых, кожей. Стоит на станке около раскаленной «буржуйки». Из окна видно, как студенты мастерской Машкова целой толпой впряглись в сани и весело везут по Мясницкой из Сокольников длинные березовые стволы, чтобы, напилив и наколов, топить ими свою «буржуйку». От «буржуйки» через всю мастерскую идут железные «самоварные» трубы. На стыках висят баночки, чтобы черные смоляные капли не пачкали пол.

Но если было и холодно, и голодно, и трудно, почему же я обо всем вспоминаю, как о чем-то счастливом? Потому что это была моя молодость, юность? Нет, прежде всего потому, что юность эта совпала с юностью страны. И в этом смысле ощущение юности возникало тогда вовсе не только у молодых, не только у тех, кому было семнадцать или двадцать.

У молодости свои законы. Если человек, ложась отдохнуть, вспоминает о том, что было, он старый человек. Если он мечтает о том, что будет, он молодой. А сколько ему лет, это, в сущности, не так уж важно. Молодость заключена в слове «будет».

Это слово было основным в работе и в мечте страны. Будет. Будет Советская власть. Во всей стране. Будет мир. Будет хлеб. Будет электрификация. Будут рабочие факультеты, чтобы скорее росла новая техническая интеллигенция. Будет искусство у всех народов, населяющих страну. Свое национальное у каждого народа, а не «великорусское». Будет литература у каждого народа, а если у кого нет даже своей письменности — значит она будет, надо только создать азбуку. Будут газеты, школы, будут театры у всех народов на языке каждого народа. Будут. Будут. Смотрите. Вот уже есть. И тут, и тут, и тут. Будет детская литература, будут настоящие хорошие театры для детей. Будет великое искусство всего народа. Оно выйдет на улицы, на площади. Оно будет радостным, ярким, жизнеутверждающим. Оно будет романтическим и героическим, как эпоха, в которой мы живем. Будет. Будет, будет, будет, будет.

Но не только среди лишившихся своего материального благополучия «буржуев», а и среди представителей трудовой интеллигенции, в том числе и тех, профессией которых было искусство, вовсе не все повторяли слово «будет»! Вовсе не всех оно радовало и окрыляло.

Наоборот, многие про себя или вслух говорили: «вздор, вздор, не будет, не будет, не верю, не хочу». И единственно, что их устраивало,— это слово «было».

Не надо думать, что все они были плохими людьми или закосневшими реакционерами. Были среди них и хорошие, искренние люди, впоследствии ставшие настоящими приверженцами и строителями новой жизни.

Но процесс этот шел у каждого по-разному. У кого быстрее, у кого дольше. Недаром существовал анекдот о том, что кто-то, отвечая на один из анкетных вопросов того времени: «Сочувствуете ли Советской власти?»— написал: «Сочувствую, но помочь ничем не могу». Это не столько остроумно, сколько очень точно выражает позицию многих интеллигентов того времени. «Мешать не буду, но и помогать не хочу. Поживем — увидим».

●

7 ноября 1918 года в честь годовщины Октябрьской революции в Петрограде состоялась премьера написанной футуристом Маяковским, поставленной в декорациях футуриста Малевича «бунтарем» Всеволодом Мейерхольдом «Мистерии-Буфф» в первой ее редакции. В конце пролога актеры «раздирали в клочья прикрепленные к занавесу афиши старых театров».

Слово «футуризм» для многих впоследствии стало однозначным.

А между тем в политической сатире, в плакатно-митинговых зрелищах времен гражданской войны футуристы оказались и мобильны, и остры, и попросту очень полезны.

Таким образом, сформировался «театральный фронт», термин, в то время имевший совершенно конкретное значение войны двух лагерей в искусстве. Лагеря, в котором защищались и отстаивались традиции и, как правило, отрицалась всякая связь между искусством и политикой, и противоположного лагеря, в котором утверждалась эта абсолютная связь — искусства и политики, искусства и революции — и, как правило, отрицались какие бы то ни было традиции, связанные с дореволюционным театром. Этот второй, «левый» лагерь презирал в театре все то, что отражает вопросы «личные», «психологические», одинаково отрицая и «Осенние скрипки», и арцыбашевскую «Ревность», и ... Чехова.

Наиболее точно это сформулировал Маяковский в прологе ко второй редакции «Мистерии-Буфф»:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети,—
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром
превращена.

А вот один из лозунгов Маяковского для этого спектакля:

Дома-коммуны вместо хаты.
Массовым действием
заменяйте МХАТы.

Мария Федоровна Андреева, комиссар театров и зрелищ Петрограда, вместе с Александром Блоком создала Большой драматический театр как театр прежде всего романтико-героический, а в «Вестнике театра» в 1919 году писалось: «Красноармейские массы требуют одного: репертуара героического, бодрого, яркого. Все анемичное, убивающее дух должно быть выброшено».

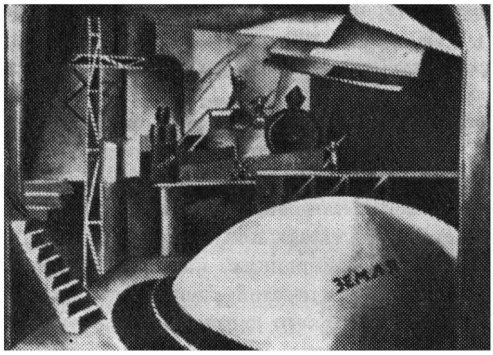
Героическое, балаганное, лубочное, народное, плакатное, цирковое, массовое, площадное, в масках или вовсе без грима, в сверхразноцветных костюмах или в прозодежде, в кубистических декорациях, на конструктивных станках или на пустой сцене, без занавеса, на площади Зимнего дворца или на одесской лестнице — все, что угодно, лишь бы это не было похоже на «старый» театр, лишь бы не пахло традициями Малого, Александринки или МХАТа.

●

Да, петроградская «Мистерия-Буфф» семнадцатого года выглядела абсолютно антимхатовской, а на московских «Зорях» восемнадцатого года, поставленных тем же Мейерхольдом, символическая утопия Верхарна превратилась в спектакль-митинг. Долой «театр-храм», в котором «культурные» зрители тихо и трепетно ждут открытия занавеса, чтобы увидеть нечто прекрасное, умное, благородное. Долой занавес. Никакого занавеса. Сцена видна сразу, как войдешь в зал. Ни кулис, ни горизонта. Вместо задника обшарпанная кирпичная стена. Стулья и скамейки в зрительном зале стоят вкривь и вкось. Перила с лож содраны. Билетеров нет. Когда хочешь, входи в зал, когда хочешь, выходи, тем более что свет в зрительном зале не погашен. Хочешь, смотри и слушай, хочешь, щелкай семечки или кури махорку. Вот уж действительно «пожар вишневого сада». Только что не в здании МХАТа. И произошло это за пять лет до «Лисистраты».

Но, по правде сказать, внутри самой мхатовской семьи «вишневый сад» загорелся тоже раньше «Лисистраты». На год раньше. И в дальнейшем очень весело и озорно горел даже на сцене самого Московского Художественного театра.

Поджог совершила вахтанговская «Турандот», заразившая озорством многие постанов-



«Мистерия-Буфф». Театр «РСФСР Первый» (1921)

ки многих театров в «послетурандотный период».

Удивительный по своему веселью и жизнерадостности спектакль, в котором тоже была полностью разрушена «четвертая стена», тоже отсутствовал какой-либо иллюзионизм в декорациях. Актеры вели себя нарочито вне всяких переживаний, понарошку представляли, а не жили в предлагаемых обстоятельствах.

И вот что удивительно: Станиславский был на генеральной репетиции и пришел в восторг.

И сразу же после первого акта поехал к умирающему Вахтангову, чтобы поздравить его с победой. Зрители в зале и актеры на сцене ждали возвращения Станиславского. И только тогда, когда он вернулся, начался второй акт. После спектакля Станиславский сказал актерам: «За 23 года существования Художественного театра таких побед было немного. Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры».

Что же это получается? Налицо «пожар вишневого сада» (хоть формула эта и не была тогда произнесена), а Станиславскому понравилось, да еще как понравилось!

Потому что обожжены-то были этим пожаром только деревья, а почва, которую так великолепно удобрили Станиславский и Чехов,— театральная правда — сохранилась полностью. Деревья на ней выросли другие, и цветы распустились не вишневые. Станиславского это не волновало. К неправде он был суров, а в правде совсем не ортодоксален.

Но вишневые сады горели не только на сценах театров, а и в человеческих сердцах. У кого ярким пламенем, у кого только тлели да дымили. И поджоги совершались по разным причинам. У кого от азарта, у кого сознательно, у кого от желаний спекулятивных, а то и карьеристских. И в этом пересмотре позиций, убеждений, театральных приемов, зрительских адресов было много и случайного и ошибочного. Ну что ж, право на ошибки вперед выпрашивать нельзя. Индульгенции на грех в искусстве выдавать нелепо, но понять совершенные ошибки, глядя на них с расстояния времени, можно и даже просто необходимо. И тогда неожиданно может выясниться, что ошибка обернулась пользой.

Человек, хорошо знающий дорогу от дома до вокзала, никогда не заблудится, но если бы Колумб не заблудился в поисках Индии, он так и не открыл бы Америки.

Да и без всяких видимых ошибок было тогда достаточно много открытий и многими интереснейшими театральными решениями были те годы беременны. Новорожденные часто и не догадывались о своем происхождении, будучи уверены, что родились по собственной воле, от «непорочного зачатия». А ведь так ни в жизни, ни в искусстве не бывает. Без зачатия ничего не родится. И не будь «Турандот», может быть, и не появилась бы в МХАТ-2 великолепная «Блоха». Не будь «Лисистраты», не родилась бы в том же МХАТ-2 «Двенадцатая ночь». Я счастлив, что крутился «стариком» на поворотном кругу в греческих колоннах Рабиновича и шутом среди колонн и занавесок Иллирии, созданных Фаворским. Оба спектакля — гордость советского театра, и оба рождены «пожаром вишневого сада».

А удивительный мейерхольдовский «Лес», а его же «Последний, решительный» или «Пиковая дама» в Михайловском театре, охлоп-

ковские «Аристократы», таировская «Оптимистическая трагедия», поповское «Укрощение строптивой»?

И когда «пришла» революция в «старые театры», то родились в них спектакли, ставшие событиями не просто театральными, а в полном смысле слова общественными. Это и «Любовь Яровая» в Малом, и «Дни Турбиных», и «Бронепоезд 14-69», и «Кремлевские куранты» в Художественном, и «Чудак» в МХАТ-2.

Не было бы мейерхольдовского спектакля-митинга, может быть, и не было бы на Таганке любимовских «Десяти дней, которые потрясли мир»; а не сохранись во МХАТе та почва, на которой вырос «Вишневый сад», не родились бы в «Современнике» ефремовские «Большевики», потому что без мхатовской правды осталась бы только оболочка спектакля, и не взволнованные, не потрясенные уходили бы зрители из театра, а холодные, как уходят с лекции заштамповавшегося агитатора.

●

Но во всех этих процессах диффузий, взаимовлияний и взаимообогащений разных театров был еще один очень серьезный и сильный партнер.

В театроведческих анализах он, к сожалению, либо вовсе не учитывается, либо учитывается редко, а между тем влияние этого партнера куда больше и куда глубже, чем можно предположить. Этот партнер — кинематограф.

С 1917 года по сегодняшний день кинематограф из бывшего Великого Немого стал куда более «великим говорящим», из черно-белого — цветным, из малоформатного — широкоэкранным. Невероятно усовершенствовалась техника съемок. (Один только трансфокатор чего стоит!) Построены тысячи кинотеатров. Безмерно увеличилось число зрителей.

А ведь театральные зрители и кинозрители не разделены ведомственной стеной. Они — одни и те же. И если существуют люди, ходящие только в кино по причинам дешевизны билетов или просто отсутствия в данном «населенном пункте» театра, то уж во всяком случае нет людей, ходящих только в театр. В кино ходят все. От пяти лет и до ста. Мало этого, даже и актеров-то не так легко поделить на тех, кто играет только в театре, и тех, кто играет только в кино. Попробуйте составить список советских кинозвезд, и вы обнаружите, что большинство из них окажется и театральными звездами. Черкасов, Бабочкин, Жаров, Орлова, Борисова, Гиацинтова, Марецкая, Смоктуновский, продолжайте сами, и у вас не хватит страницы. Да и среди кинорежиссеров достаточное количество таких, которые либо пришли из театра, либо сохраняют своеобразный дуализм.

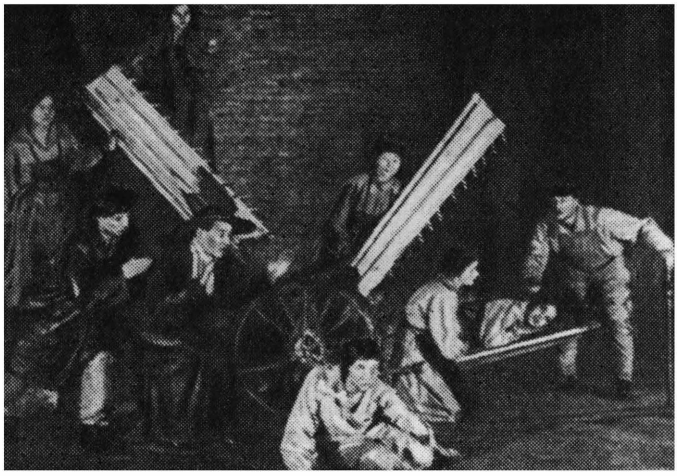
Но если режиссеров-«совместителей» и не так уж много, то во всяком случае все театральные режиссеры должны быть причислены к кинозрителям. Вряд ли среди них есть такие закоренелые кинофобы, которые не смотрели ни «Чапаева», ни «Броненосца «Потемкина», ни «Юности Максима», ни «Председателя», ни «Обыкновенного фашизма», ни Чаплина, ни Диснея. А если все это так, то как же может не происходить диффузии между этими двумя видами зрелищных искусств? Конечно, она не только есть, эта диффузия, она огромна, хоть иногда и проходит мимо сознания и зрителей, и актеров, и режиссеров, и, к сожалению, искусствоведов.

Эти процессы взаимовлияний и взаимообогащений происходят не только в искусстве Советского Союза, но и во всем мировом театре и мировом кинематографе.

●

Естественно, что кинематограф в годы своего становления во многом подражал театру, брал у него актеров, возводил трехстенные декорации павильонов и строил актерские мизансцены по традиционным мизансценам театра. Тем более что многоминутные куски действия часто снимались единым, общим планом.

И так же естественно, что театр, вначале не очень-то признавая за кинематографом право быть большим искусством, заинтересовался чисто техническими возможностями ки-



«Земля дыбом». Театр имени Вс. Мейерхольда (1923)

нематографа. В этом смысле очень характерно, что даже такой прозорливый и передовой театральный режиссер, как Мейерхольд, в 1915 году сомневался в том, будет ли кинематограф самостоятельным искусством или вспомогательным при театре.

И в качестве именно «вспомогательного» средства киноэкран стал довольно часто применяться режиссерами разных театров.

Одним из первых использовавших экран на театральной сцене был Мейерхольд. Он вообще во многом был первым, особенно в открытии все новых и новых средств театральной выразительности.

В спектакле «Земля дыбом» он вместе с художником Л. Поповой соорудил на сцене «станок-фотоплакат».

Название довольно точно определяло стиль оформления. Это была ничего не «изображающая» конструкция, служащая только станком для физического действия актеров в сочетании с находящимся на заднем плане экраном, на который проецировались плакаты и фотографии.

В «Тресте Д. Е.» появилось сразу три экрана. Один в середине и два по бокам. На них по ходу действия возникали либо «картинки», либо «оповещающие» надписи, как это бывает, вернее бывало, в кино. Оно ведь тогда было еще Великим Немым.

По-видимому, киноэкран, как один из возможных компонентов сценического оформления, для Мейерхольда стал законным оснащением театра.

Строя специальное здание своего театра, которое, к сожалению для всего советского театрального искусства, достроить ему не пришлось, Мейерхольд мечтал, чтобы зритель нового театра, находясь постоянно в одном положении, мог смотреть то на актера, действующего прямо перед ним, то вверх — на кинофильм, проецируемый на потолок или на верхнюю часть боковых стен. Сегодня, приходя на концерт в Зал имени Чайковского, я всегда рассматриваю и боковые стены, и потолок, и выдвинутую в зал полуарену сцены и думаю, какие еще удивительные спектакли успел бы совершить в этом зале Всеволод Эмильевич, если бы жизнь его не оборвалась.

Следом за Мейерхольдом и вовсе не всегда в подражание ему режиссеры многих советских театров стали пользоваться экраном либо для надписей, либо для киноизображений.

По-своему применил экран на сцене и ученик Мейерхольда Сергей Эйзенштейн.

Перед самой революцией один из купцов Морозовых выстроил на Воздвиженке удивительный по эклектической безвкусице особ-

няк. С первых же революционных лет в нем поселился «Пролеткульт». В центральном зале соорудили разнообразные гимнастические снаряды, и актеры, совершая всевозможные акробатические трюки, разыгрывали спектакль, в котором с очень большим трудом можно было распознать пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Над сценой был экран, а на нем по ходу пьесы, в которой от Островского, собственно, ничего и не осталось, мчались то поезда, то автомобили.

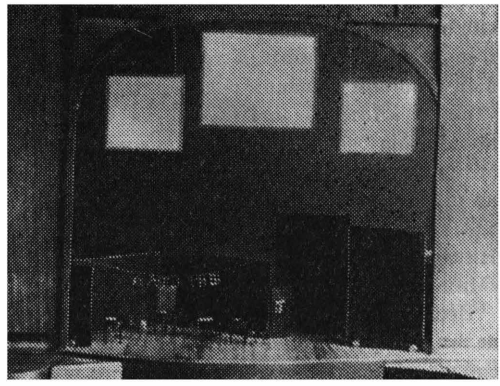
Я очень жалею, что не видел этого спектакля и знаю о нем только со слов очевидцев и участников. Одним из таких очевидцев был будущий кинорежиссер Сергей Юткевич, а одним из участников — тоже будущий кинорежиссер Григорий Александров, ходивший по канату над головами перепуганных зрителей. В конце спектакля вместе с выходом актеров на поклон на экране появлялось изображение самого Эйзенштейна и кланялось зрителям.

Среди театров, применявших в той или иной постановке кинопроекции, оказались даже такие правоверные театры, как Малый и Художественный. Я уж не говорю о театрах Революции, МГСПС, ТРАМ, Сатиры.

Но появление на сцене киноэкрана произошло не только у нас в Советском Союзе (хотя, может быть, пальма первенства и принадлежит нам), а и в Западной Европе, и в Америке. Произошло это абсолютно естественно и логично. Не могло не произойти.

Считается, что первым применившим экран на сцене западноевропейского театра был Пискатор, и уже от него заразились народные театры Франции и прежде всего такие режиссеры, как Планшон и Вилар.

Может быть, это и так, но, пожалуй, нет особенного смысла выяснять, кто именно был первым. Не был бы этот, так был бы тот. Раз возникла возможность применить в театре новое средство пластической выразительности, значит, не сегодня, так завтра это средство обязательно должно было попасть на сцену. В Москве или Париже, в Берлине или Милане, где годом раньше, где годом позже —



«Трест Д. Е.» («Даешь Европу»). Театр имени Вс. Мейерхольда (1929)

это безразлично. Устанавливать первородство в этом случае бессмысленно, так как процесс этот шел не последовательной цепной реакцией, а возникал спонтанно и непосредственно от вирусного возбудителя, а возбудителем был сам кинематограф. В театре де ла Сите Роже Планшон в постановке «Мертвых душ» между пятнадцатью сценическими эпизодами проецировал на экране рисованную мультипликацию, изображающую русский широкий и нищий пейзаж, по которому в бричке ехал Чичиков.

Режиссер Джорджо Стрелер, ставя в миланском «Пикколо театре» брехтовского «Швейка», проецировал на экран и кинохронику и фотомонтаж.

Джоан Литтлвуд, ставя в лондонском театре «Уоркшоп» мьюзикл «Что за прелесть эта война!», направила проекционный фонарь на большой экран задника, и там возникали документальные фотографии первой мировой войны.

И, конечно, наиболее широко и наиболее решительно применил экран чешский театр «Латерна магика». Тут уж экран не просто один из компонентов выразительности, а фактический хозяин представления. И так как «Латерна магика» возникла уже тогда, когда в кино появился полиэкран, то естественно,

что именно множественность и разность проекций одновременно на нескольких экранах в сочетании с «живыми» актерами стала основным приемом решения спектакля.

Не в «Латерне магике» была впервые использована возможность чередовать живого актера с ним же самим, возникающим на киноэкране. Задолго до «Латерны магики» сделал это советский эстрадный фельетонист Николай Смирнов-Сокольский в фельетоне «Мишка, верти!».

Весьма возможно, что до Сокольского кто-то делал что-то похожее или же одновременно соблазнились этим в разных странах разные люди. Тут тоже нет особого смысла разыскивать «первооткрывателя», так как желание применить этот трюк напрашивалось само собой, самим фактом его реальной возможности. Ведь и раскланивающийся с экрана Сергей Эйзенштейн, «вышедший на поклон» одновременно с живыми актерами спектакля «Мудрец»,— по существу демонстрация того же самого приема.

У «Латерны магики» это превратилось в основной монтажный стержень всего представления. Ее герой мог, перебирая ногами, «бежать» на сцене, не сходя с места, а ему навстречу на экране бежала цветная кинопанорама пейзажа. Он мог повернуть назад, и панорама неслась в обратную сторону. Он мог, повернувшись спиной к зрителю, бежать от зрительного зала, и тогда на экране улица мчалась прямо на вас. Он мог бежать лицом к зрителю, и улица убегала от вас, а по ней бежала «кинопогоня». Он мог вскочить в экран и бежать уже кинематографически, соскочить с экрана, перебежать сцену и «вскочить» в другой экран. Он мог появиться на экране «крупным планом», раздвоиться, растроиться, расчетвериться на многих экранах и вновь «вочеловечиться» на просцениуме. Успех первой постановки был огромный. Правда, это был успех трюка, ставшего большим аттракционом.

Но ведь когда на экранах мюзик-холлов, а затем и на экранах иллюзионов зрители впервые увидели «Политого поливальщика», они тоже восприняли это, как забавный аттракцион, и, конечно, не подозревали, что аттракцион этот родит эйзенштейновского «Броненосца «Потемкина», феллиниевскую «Дорогу» или «Голый остров» Кането Синдо.

●

Но вовсе не только в тех случаях, когда на сцене возникает экран, обнаруживается влияние кинематографа на театр. Это влияние в не меньшей, а, пожалуй, в большей степени видно в самой композиции сценического действия и ритме многих спектаклей во многих, если не в большинстве театров и нашей страны и зарубежных стран.

В студии «Мастфор» (мастерская Фореггера) «Воровка детей» Д'Эннера была поставлена в нарочито мчащемся ритме, да к тому же сцена освещалась прожекторами, перед которыми вертелись диски, из-за чего возникало мелькание, похожее на мелькание киноэкрана, которое в то время, то есть в двадцатые годы, при шестнадцати, а не двадцати четырех кадрах в секунду было куда большим, чем сейчас. Но, конечно, это еще нельзя назвать проникновением кино в само тело театрального искусства. Это только внешнее подражание. Стилизация «под кино».

Гораздо глубже проникли приемы кино в композицию сюжета, в монтаж движения, в протяженность времени в мейерхольдовской постановке «Треста Д. Е.». Движущиеся стены-ширмы бежали то на актера, то от актера, то мимо актера и с «кинематографической» быстротой превращались то в стадион, то в туннель, то в цепочку комнат, то в зал парламента. По-другому, но опять-таки «кинематографически» смонтировал Мейерхольд «Озеро Люль». Три этажа конструктивных площадок. Движущиеся лифты, переносящие действие с одной площадки на другую, прожектора, выхватывающие из темноты то один «кадр», то другой. То железнодорожный мост, то магазин, то номер гостиницы.

Я привел в пример киномонтажности сюжета одну постановку Фореггера и две Мейерхольда, но можно было бы перечислить даже не десятки, а сотни аналогичных примеров в разных театрах. Сюда попали бы и та-

кие постановки МХАТа, как «Воскресение» и «Анна Каренина», и постановки Алексея Попова в Театре Советской Армии, и многие работы Охлопкова, Завадского, и, конечно, попали бы сюда и ефремовские постановки в «Современнике», и любимовские в Театре на Таганке, и Юткевича в Университетском театре, и в БДТ у Товстоногова. В его книге «О профессии режиссера», кроме всех прочих очень интересных глав, есть и глава «Театр и кино». В ней он говорит, что «сначала робкие, затем более энергичные попытки освоения киноприемов в драматическом театре сблизили пьесы со сценариями... Театр и кино взаимообогащаются. Что же тут такого? К чему крики: «Это мое! Не трогай!» Или нравоучения: «Брать чужое нехорошо. От этого может случиться беда». Мы же не маленькие дети, играющие спичками. И можно ли спичками сжечь театр? Или кино?»

Правда, тут же, буквально через страницу, автор если не кричит, то предупреждает, что брать чужое нехорошо, что от этого может случиться беда:

«И театр и кино, как всякое искусство, условны по своей природе. Но условность театра и условность кино отличны. Современное кино требует трехмерности, достоверности, натуральности как людей, так и среды, в которой они находятся.

Спектакль в сукнах может быть отличным спектаклем, фильм в сукнах — бессмыслица. На сцене дом в разрезе — вполне обычная вещь. В кино дом в разрезе — последствие бомбардировки или умопомешательства архитектора. Значит, все-таки «брать чужое нехорошо. От этого может случиться беда».

И все же Товстоногов прав, прав в своем основном утверждении: «Театр и кино взаимообогащаются. Что же тут плохого?»

И в качестве личного опыта такого обогащения Товстоногов приводит в пример свою работу в Большом драматическом театре — сценическую реализацию киносценария «Не склонившие головы».

...«Театр и не стремился создать несколько мест действия во всех подробностях. Нам достаточно было трансформировать постоянный полукруглый станок-пандус, поворачивать круг и чередовать эпизоды на просцениуме и на сцене. Условный язык театра позволил нам сохранить кинематографическую беспрерывность действия средствами театра... Мы как бы проецировали то, что происходит на воображаемом экране, на сцене. Что получилось — не нам судить, но право так думать и поступать мы отстаиваем».

С вертящегося круга на сцене я начал эту главу и сейчас вновь говорю о нем словами Товстоногова.

Как этот круг завертелся на глазах у изумленного зрителя, раздувая пожар «вишневого сада», так и не перестает вертеться во всех театрах, стараясь угнаться за кинематографической беспрерывностью действия. И опять-таки это стремление характерно вовсе не только для режиссеров нашей страны, а и для многих режиссеров мира.

Описывая спектакли Вилара, А. Михеева говорит: «Пучок световых лучей прожектора очерчивает место, увеличивает или уменьшает игровую площадку. При отсутствии занавеса свет обеспечивает почти кинематографическую быстроту смены мест действия...»*

Убежден, что чем дальше, тем больше кинодраматургия будет влиять на драматургию театра, сценарий — на пьесу; повторяю: чем дальше, тем больше. Чаще всего незаметно для себя самих режиссеры театров будут пользоваться приемами кино в построении физического действия. Уверен, что и полиэкран повлияет на театр, заставив его создавать полисцену.

Говоря «полиэкран», я вовсе не подразумеваю множество экранов, а говорю об интереснейшей и все более и более применяемой в кино возможности делить экран и по вертикали и по горизонтали на две, три, пять — сколько угодно частей, одновременно проецируя в каждой из них разные действия. Совпадающие или противоречащие, сталкивающиеся, объединяющиеся и вновь дробящиеся, они рождают новую кинодраматургию, как, например, в фильме «Наш марш».

---

* «Современный зарубежный театр», М., «Наука», 1969, стр. 245.

А говоря о полисцене, я вовсе не думаю, что будут построены симультанные сцены, хотя и это возможно. Нет, я думаю, что условное членение сцены на отдельные игровые места, как это делает Любимов «на Таганке», или Завадский в Театре Моссовета, да и не только они, будет применяться все чаще и чаще во многих постановках, требующих либо обострения сюжета, либо проведения нескольких параллельных сюжетов, к чему всех нас приучило кино.

Да если взять историю мирового театра в целом, а не ограничиваться только Европой, то такая сценическая симультанность существовала и существует в классическом восточном театре Китая и Японии, так же как и возможность обозначения протяженности времени. На одной площадке китайского театра я одновременно видел и будущего убийцу, выхватившего кривую саблю, и его будущую жертву, ничего не подозревавшего генерала, который спокойно сидел буквально в двух метрах от этой сабли. Но убийца еще не сделал движения ногой, обозначающего вход в комнату, а следовательно, оба они «еще не увидели друг друга».

Это очень сильный прием сценической драматургии, создающий совершенно особое напряжение.

До последнего времени этим приемом совсем не пользовался европейский театр, а кино стремилось достигнуть этого напряжения путем быстрой смены кадров, показывающих и разные места действия и противоборствующие силы. Эти смены иногда нарочито повторяются, и таким образом создается ощущение параллельности развития двух сюжетов, предчувствие встречи которых радует или пугает зрителя.

Сейчас на расчлененном экране развитие двух параллельных действий может стать еще острее и приблизиться, таким образом, к классическому приему восточного театра.

●

Процесс возникновения новых законов театральной драматургии в самом разгаре, и какие формы приобретет эта драматургия, вряд ли можно предсказать. Но есть еще один канал, по которому менее заметно, но не менее сильно происходит влияние кинематографа на театр. Не на характер развития сюжета, не на построение мизансцен, не на смену мест действия, а на саму вещественную фактуру театрального зрелища.

Испокон веков театр был изобразительным искусством. Актер-человек изображал бога, джина, обезьяну или другого человека — царя, генерала, купца, учителя. И никогда не изображал себя самого. Он закрывал свое лицо маской или гримировал его, надевая бутафорские доспехи, или подбивал себе толщинками живот, чтобы стать другим. И пространство сцены, окружавшее актера, театр старался загримировать, изображая на нем комнату или сад, дворцовый зал или избу.

К концу девятнадцатого века изображение (именно изображение, а не определение мест действия) дошло до виртуозной имитации. Театральная живопись выработала сумму разнообразных приемов и пространственной и воздушной перспективы. И если надо было изобразить лес, то впереди ставились полуобъемные стволы деревьев, обклеенные мятой тряпкой, очень похожей на кору, и плоские писаные партикабли кустов. Над ними на якобы невидимой сетке нашивались аппликации веток и листьев. Затем шли писаные кулисы и вторая сетчатая падуга с аппликацией веток и листьев. Затем, для создания воздушной дымки, как в шишкинском «Утре в сосновом лесу», вешался тюль (иногда на нем тоже прописывались какие-то планы). Затем — второй слой тюля и, наконец, писаный или одноцветный задник, на котором проецировались бегущие рваные облака или же выплывала луна и зажигались звезды.

Все это вызывало всеобщий вздох зрительского восторга и аплодисменты.

Труднее всего было сымитировать паркетный пол, булыжник мостовой или траву. И, естественно, еще труднее удавалась имитация неровностей земли, если речь шла об изображении горного ущелья, обрыва над рекой или даже просто сада. Но и эти трудности казались преодолимыми.

Пол сцены затягивался сплошным холстом с написанным на нем паркетом или булыжником, а разнообразные пандусы покрывались материей с нашитыми на ней зелеными тряпочками, изображающими траву, или наклеенными опилками, окрашенными в цвет земли. И все это казалось абсолютно правдоподобным, реалистичным: «как в жизни».

И вдруг все стало неправдой. Совсем не «как в жизни».

Зрители отвернулись от реализма? Захотели театральной условности? Прямо наоборот. Вся эта имитация показалась уж слишком условной для того, чтобы быть правдой.

Что же случилось? Куда пропала зрительская вера в изображенную правду? Кто украл, кто отобрал у зрителей эту веру? Киноэкран. Он сделал это. Сделал то же самое, что до него сделала фотография с документационной живописью. Отобрал доверие зрителей к иллюзии изображенного. Об этом я подробно говорил в главе «Остановись, мгновенье». В кино не «изображенная» трава, а показанная, не «изображенная» кора дерева, а показанная, то есть настоящая, не «изображенные» облака, а показанные, настоящие, не «изображенный» толстяк, а показанный, настоящий, не «изображенный» старик, а показанный, настоящий. Именно эта абсолютная настоящесть и потрясла первых зрителей кинематографа, увидевших настоящий, а не «изображенный» поезд, появившийся на люмьеровском экране, и настоящих, а не «изображенных» людей, вышедших из вагонов этого поезда.

Художественный образ натурного кино возникал от суммы абсолютных, а не изображенных реалий. Комбинировать их, сопоставлять и сталкивать стало профессией кинорежиссера. К абсолютной убедительности подлинника, а не его имитации стал привыкать кинозритель.

Но ведь он же был и зрителем театра. И получилось так, что партикабль, изображающий со всей натуралистической точностью холм или сиреневый куст, стал казаться ему не настоящим, «как в жизни», а неправдошным, и принимать он его стал как нечто условное, а «условная», ничего не изображающая игровая площадка стала безусловной хотя бы потому, что она не скрывала материала, из которого сделана, и не была покрыта ковром из тряпочной травы.

«Настоящесть» со всех сторон стала проникать на сцены театров, поджигая «вишневые сады» театральной имитации.

Предельно наглядно, агрессивно и наиболее «антитеатрально» (если под театральностью понимать изобразительную условность) произошло это в мейерхольдовской «Земле дыбом», когда через весь зрительный зал на сцену с треском и шумом помчались велосипеды, мотоциклы и автомобили, и критик Павел Марков, правоверный мхатовец, восхищенно писал: «Это производило сильное впечатление. Современная техника, в п е р в ы е выдвинутая на подмостки, восхищала своей д о п о д л и н н о с т ь ю, ею любовались, в ней видели обещание будущего»*.

Это я, а не Павел Александрович выделил слова «в п е р в ы е» и «д о п о д л и н н о с т ь». В этой оценке события, происшедшего на сцене московского театра, оба слова чрезвычайно знаменательны.

По сравнению с взрывами выхлопного газа мчащихся мотоциклов живые голуби в голубятне, стоящей на сцене в мейерхольдовской постановке «Леса», кажутся чистым пустяком. А по существу, это куда принципиальнее мотоциклов.

В конце концов мотоциклы и автомобили — это эпизод, который так эпизодом и остался. Правда, в некоторых театрах, в том числе и самых «разакадемических», иногда возникали то велосипеды, то автомобили, но потихонечку они исчезли, так как их сценическая «несовместимость» была слишком явной. А вот что касается «настоящих» голубей, и не столько самих голубей, сколько возникновения вместо «ненастоящих», бутафорских предметов реквизита, то есть предметов, как сказал бы Марков, «доподлинных», решительно заменивших бутафорию,— то это оказалось уже не эпизодом, а велением времени, новым атрибутом театральной убедительности. Самое

* К. Р у д н и ц к и й. Режиссер Мейерхольд, М., «Наука», 1969, стр. 279.

удивительное, что доподлинность эта в «Лесе» встретилась с наитеатральнейшей имитацией. Великолепный Аркашка — Ильинский ловил удочкой в несуществующей и ничем не изображенной реке рыбу. Поймал. Снял с крючка. Она вырвалась. Прыгала. Он ее хватал. Она выскальзывала под хохот и аплодисменты зрителей. А рыбы-то никакой не было. Совсем не было. Это Ильинский только так изображал, что она есть.

А рядом «доподлинные» голуби. На головах у актеров золотые и зеленые парики, а гигантские шаги настоящие, «доподлинные».

Удивительно встретились в этом удивительном спектакле «разноусловия».

Обнаружив доподлинные предметы вместо реквизита, некоторые критики упрекнули Мейерхольда в натурализме.

Просто удивительно. Неужели непонятно, что натуральное не может быть натуралистичным? Натуралистичность — это имитация натурального, это копия, а не подлинник.

Итак, реквизит вместо бутафории, предмет вместо имитации предмета.

Вероятно, нет сейчас в мире ни одного театра, в котором в той или иной форме не происходила бы эта замена. Я приведу примеры только наиболее характерные.

В Театре де ла Сите Роже Планшон выстроил на сцене фрагмент настоящего деревянного дома, во дворе перед домом настоящее сено, которое персонажи пьесы убирают. Они едят настоящие яблоки. Они зажигают свечи— не с электрическими лампочками, а живые, настоящие.

Может быть, еще нагляднее это в постановках Брехта. Вот как описывает Т. Бачелис взаимосвязь человека и предмета на брехтовской сцене.

«На пути человека, идущего, словно наперекор судьбе, в направлении, противоположном движению круга, время от времени встречаются отдельные, натуральнейшие, даже намеренно натуралистические островки быта; быт детализирован в ярком, абстрактном освещении всего купола гигантской, как планетарий, брехтовской сцены. Быт на этих островках прозаически подробно восстановлен, он спокойно, увесисто воссоздан только из настоящих материалов, без малейшего участия бутафории: дерево, металл, грязные женские юбки, мужские портянки, потные сапоги, настоящий каплун, хорошо пахнущий жареный гусь,— все это жизнь, возникающая на сцене во всей своей неподдельности, чтобы так же достоверно исчезнуть»*.

Поэт Маяковский и в героике, и в лирике, и в сатире все брал в край:

Разворачивайтесь в марше.
Словесной не место кляузе.
Тише, ораторы.
Ваше
слово,
товарищ Маузер.

Не домой,
не на суп,
а к любимой
в гости
две
морковинки
несу
за зеленый хвостик.

«Бюстгальтеры на меху! Бюстгальтеры на меху!»

Режиссер Мейерхольд и в героике, и в лирике, и в сатире все брал в край.

Мотоциклы в «Земле дыбом».

Гармошка в «Лесе».

И нэпмановская пошлятина в «Клопе» Маяковского.

Первый акт «Клопа» оформляли Кукрыниксы.

Вот как они вспоминают эту свою работу:

«Универмаг, предметы, которые выносят из него покупатели, уголок общежития, все это дает материал для выявления ужасающей безвкусицы мещанина. Мы включаем свою работу в кампанию... против «художественной» рухляди, выбрасываемой на рынок на потребу обывателя. Оформление спектакля — предметное. На сцене фигурируют подлинные вещи, купленные в госмагазинах и на рынках как образцы дурного качества»**.

Мейерхольд хотел, чтобы зрители увидели на сцене пошлость, живущую рядом с ними в их собственных комнатах.

---

* «Современный зарубежный театр», М., «Наука», 1969, стр. 56

** К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Наука», 1969, стр. 400.

В этом смысле сам принцип решения пластического, материального образа сценического действия ничем не отличается от практики игровой кинематографии, в которой образ места действия создается суммой абсолютных реалий, подлинников.

Во второй редакции «Клопа» слесарь, придя с работы, раздевался по пояс, намыливался по-настоящему да еще обмазывал мыльной пеной других.

Разве это не кино?

Даже сюжеты, отдаленные от нас веками, транспонировались некоторыми театрами в современность не столько изменением самого сюжета, сколько сменой реалий, мобилизацией современной подлинности. В постановке «Макбета» лондонский театр «Уоркшоп» одел действующих лиц в военные формы времен первой мировой войны. В Нью-Йорке в Гринвич-Вилледж в маленьком театре Офф Бродвей на 80 мест я видел замечательный спектакль «В белой Америке». Сцены как таковой не было. Была эстрада. На ней сидели две группы исполнителей. Четыре или пять в каждой. В одной белые, в другой негры. Тема спектакля — борьба негров за равноправие. Каждый исполнитель играл несколько ролей. Но он не переодевался в другой костюм, не гримировался, не имитировал людей, внешне разных. Он или Она (были и мужчины и женщины) все время оставались самими собой, подлинными. И может быть, от этого так достоверно было все, что они делали или говорили. А словесным содержанием всего спектакля были подлинные документы, протоколы судебных заседаний, статьи в газетах, речи прокуроров, защитников или обвиняемых и связующие фразы, принадлежащие авторам всей этой драматургической композиции.

На сцене не было ничего «изображенного». Настоящий стул, настоящая гитара, настоящий носовой платок, который белый актер дал черной актрисе, только что произнесшей монолог девочки, которую не пустили в школу. «Вытри слезы, пусть они не видят, что ты плачешь».

В Вашингтоне шесть лет назад я был на спектакле в театре, который называется «Арена Тиетр». Не знаю, существует ли этот театр до сих пор, а если существует, то каков его статут. В то время это был один из немногих «репертуарных» театров Америки с более или менее постоянной труппой и постоянным режиссером. Собственно говоря, театр этот, с нашей точки зрения, нельзя было назвать репертуарным, так как, отыграв в течение нескольких недель или месяцев один спектакль, его заменяли там следующим. Но в отличие от других театральных коллективов актеры не играли один и тот же спектакль несколько лет подряд, разъезжая с ним по разным городам. Да они и не смогли бы этого сделать, даже если бы захотели. На обычной театральной сцене ни одного спектакля, поставленного в «Арена Тиетр», сыграть невозможно. Именно потому, что это арена. Сценическая площадка представляет собой продолговатый четырехугольник. От всех четырех его сторон поднимается зрительский амфитеатр. По всем четырем его углам проходы, по которым могут входить и выходить актеры. Над площадкой нескрываемо подвешена световая аппаратура.

Мизансцены и движения актеров на четырехугольной арене рассчитаны так, чтобы никогда не было фронтальной композиции. Иначе все зрители, сидящие не по оси, перпендикулярной фронту наилучшей видимости, будут ощущать неудобство. Действие потеряет органичность.

В «Арена Тиетр» каждый зритель видит исполнителя то спереди, то сбоку, то со спины, и это не кажется кому-либо неправдой. Наоборот, это абсолютная правда присутствия как бы в том же пространстве, в котором действуют персонажи, причем «невидимого» для этих персонажей присутствия. В какой-то степени это опять-таки похоже на кино, в котором зрители всегда и снаружи и внутри кадра.

Но не только это было для меня интересно на спектакле «Арена Тиетр».

Пьеса антивоенная. Действующие лица — американские летчики. Конец войны виден, и именно поэтому ждать этого конца невыносимо трудно. Сюжетное время спектакля —

два или три дня. За это время совершается три или четыре вылета. Мы не видим ни аэродрома, ни самолетов. Перед нами только комната общежития. Несколько кроватей. Стулья. Стол. Приходит офицер, читает по списку — кому на вылет. Те одеваются и уходят. Остальные ждут. Один или два с вылета не возвращаются. Приходит новенький. Садится на кровать. Знакомится. Показывает карточку жены или ребенка. Раздевается. До белья. Простого солдатского белья. Стрижет ногти на пальцах ног.

А нервы у всех накалены. Издерганы до предела. И коньяк не помогает. Крик до истерики. Один чуть не застрелил другого. Опять приходит офицер и читает приказ. Новенькому лететь. И еще одному. Остальные ждут. Новенький не вернулся. Пришлось второй раз перестилать кровать.

У этой комнаты нет стен, вернее, все четыре стены «четвертая стена». Все проницаемо для зрителя. И в то же время комната абсолютно настоящая, подлинная. Настоящие кровати, и подушки, и одеяла. Настоящие люди без кусочка грима, без единой пряди парика. Настоящие кальсоны, настоящие голые ноги. И война становится настоящей, безусловной, подлинной, и трагедия человеческих судеб становится тоже настоящей. Мне кажется, что приведенных мною примеров того, как под влиянием кинематографа реквизит победил театральную бутафорию, достаточно, тем более что ни один театр не избежал этого, и чтобы закончить свой обзор, мне хочется привести три маленьких примера, характерных степенью развития одного и того же приема.

Когда-то вся театральная Москва с волнением обсуждала вопрос о том, правильно или неправильно, закономерно или незакономерно, смело или безвкусно то, что в спектакле Художественного театра на сцену был внесен самовар. Настоящий. Горячий. С паром.

Несколько лет назад в спектакле Малого театра «Хозяйка Нискавуори», на котором я сидел во втором ряду прямо перед сценой, горничная принесла кофе и разлила его по чашечкам всем действующим лицам. Они стали пить, и до меня дошел запах настоящего кофе. По-видимому, не только до меня, так как и спереди и сзади прошел недоуменно веселый шепоток.

Ну и, наконец, последний пример гастрономического подлинника на театральной сцене.

В Театре на Таганке в спектакле «Час пик», веселом и умном, героиня приносит настоящую сковородку, ставит ее на настоящую электрическую плитку, берет яйцо, привычно и ловко раскалывает его пополам, выливает на раскалившуюся сковородку, берет второе яйцо, проделывает ту же операцию, жарит яичницу, подает ее нелюбимому мужу, тот торопливо ее съедает, деловито целует жену и убегает.

Если бы все это произошло на экране кинематографа, само жаренье яичницы не вызвало бы ни восхищения, ни удивления.

А тут в театре, когда зашипело на сковородке второе вылитое на нее яйцо, зрители, и без того уже улыбавшиеся, рассмеялись и зааплодировали.

Почему?

Да именно потому, что яйца были не бутафорские. На языке театрального бухгалтера они называются «исходящий реквизит» и стоят в графе «прочие расходы».

●

Но влияние кинематографа на театр сказалось не только в диффузии кинематографических средств выразительности, но и в прямо противоположном. В активной антитезе. В противопоставлении. В выборе абсолютно некинематографических приемов. В мобилизации сценических средств, которые кинематограф никак не может взять на вооружение. В создании зрелищ, которые можно назвать воинствующим антикинематографом.

В самом начале двадцатых годов к нам, студентам живописного факультета Вхутемаса, приехал поэт Василий Каменский. В холодном, нетопленом круглом актовом зале старого здания на Мясницкой он читал свои стихи:

Шпалы,
Шпалы,
Шпалы,
Шпалы,
Шпалы,
Шпалы,
Шпалы
Мы.

Это был отрывок многоголосой декламации из пьесы «Паровозная обедня». Поставленной режиссером А. И. Каниным в Саратове.

Не очень одобряя первый акт этого спектакля, Луначарский писал:

«Второй же акт, в котором отправление паровоза в дорогу празднует строительный материал: шпалы, рельсы, заклепки, гайки, уголь и т. п.,— положительно удачен. В нем есть черты и смешные, и грациозные, и даже грандиозные».

В те годы бросать вызов всему устоявшемуся, традиционному, общепринятому было «сверхзадачей» многих поэтов, режиссеров, художников, и «Паровозная обедня» Каменского, конечно, тоже была вызовом и Малому и МХАТу. Какие там «дяди Вани» и «тети Мани», когда актеру предложено играть шпалу, гайку!

Но одновременно это был вызов и правдоподобию кинематографа. Какое там правдоподобие, когда человек с руками и ногами обозначает гайку или рельс! И если «Паровозная обедня» антиимитационна и тем самым оппозиционна всякому имитационному театру, то одновременно она и антиправдоподобна и тем самым не только оппозиционна кинематографу, но и предельно театральна, так как только в театре человек может изобразить или символизировать собой заклепку. Ведь в «Синей птице» он играет сахар. Кинематографу вряд ли такое доступно. Как бы это ни казалось странным, но «Паровозная обедня» не разрушала, а утверждала театр, «театральность» зрелища.

Используя уже известное нам определение Бескина «пожар вишневого сада» для обозначения всякого неимитационного спектакля, я в качестве примеров называл и вахтанговскую «Турандот» и «Двенадцатую ночь» в МХАТ-2. Конечно, оба эти спектакля антиимитационны, но одновременно они и антикинематографичны. В колоннаде «Двенадцатой ночи» Фаворский повесил раздвижные занавески, на которых изобразил архитектурные ансамбли. Колонны были тоненькие и низкие. Дома на занавесках маленькие. По отношению к нам, актерам, игравшим на фоне этих домов, они были внемасштабны. Как стены и башни Иерусалима на иконах, изображающих Христа «на осляти».

Из-за этой внемасштабности актеры казались очень большими. Буквально «поданными» зрителю. Такой выразительный прием иначе и не назовешь, как театральным. Ни в одной кинокартине он не применялся да и вряд ли может быть применен.

В том же МХАТ-2 шла «Блоха» в постановке А. Дикого и декорациях Б. Кустодиева. Лубочные декорации были так же «внемасштабны» по отношению к актерам (как это и бывает на лубочных картинках), а казаки скакали на детских лошадках — лошадиная голова и палочка. Конечно, это было совсем непохоже на традиционно-имитационные спектакли, но это тем более не было похоже на «достоверные» кинокартины того времени. Ни на «Поликушку», ни на «Человека из ресторана». И в этом смысле «Блоха» противопоставляла себя кино, утверждая право на «недостоверную» театральность.

В спектакле «Укрощение строптивой», поставленном Алексеем Поповым в Театре Красной Армии, Катарина и Петруччо тоже скакали на лошадях. Это были не игрушечные «лошадки», а великолепно слепленные, безусловно «бутафорские» большие лошади на пружинах. Скачка не имитировалась, а изображалась, вызывая, в полном смысле слова, «гром аплодисментов».

Безусловно, на таких лошадях не могли бы ехать персонажи мхатовского «Вишневого сада», даже если «запрячь» этих лошадей в шарабан или дрожки. Но такие лошади не могли бы встретиться и на экране кино. Ни с «Холстомером», ни с теми лошадьми, что форсировали мост через Березину в фильме С. Бондарчука «Война и мир». Лошади Попова были истинно театральные и, бросая вызов театральной имитационности, одновременно были активно антикинематографичны.

В Театре на Таганке художники М. Аникст и С. Бархин оформили сцену для спектакля «Тартюф» ширмами, представляющими собой портреты действующих лиц. Написаны эти портреты на длинных широких резиновых

лентах. Раздвигая ленты, можно «войти» в портрет или «выйти» из него. И тут средства выражения спорят с теми традиционными театральными декорациями, которые считались тем более прекрасными, чем более они были правдоподобны. Но одновременно они и утверждают театральность самим стремлением к предельной образности. Театральной. Только театру присущей. И в этом смысле опять-таки антитезной кинематографу.

●

Но говоря о том, каким влияниям подвергался театр со стороны кинематографа и в чем он себя кинематографу противопоставлял (а противопоставление уже говорит о зависимости), я был бы очень неправ, если не сказал бы о том влиянии, которое испытывал и продолжает испытывать на себе кинематограф со стороны театра. Диффузия театра в кинематограф удивительно повторяет тот процесс, который происходит во взаимоотношениях живописи и фотографии.

Сперва фотография стеснялась самой себя, всеми силами стараясь подделаться под рисунок или живопись, о чем я уже рассказывал в главе «Вместе тесно, а врозь невозможно». Портреты снимались на фоне «театрально» задрапированных занавесок, а то и просто на фоне писаных задников. Пиджаки и галстуки лихо рисовались под «набросок художника».

Затем, ощутив свою силу, фотография во всем стала утверждать правду документации. Абсолютно неприкрашенную правду. Фиксацию неповторимого момента позы, улыбки, уличной сцены, подсмотренного поцелуя или драки, или ужасы войны, смерти, голода. Подлинную фактуру коры, изрезанное морщинами лицо старика, капли воды на обнаженном теле купальщицы.

«Занимайся, чем хочешь,— говорила фотография живописи,— импрессионизмом, кубизмом, поп-артом, но не пробуй состязаться со мной в правде факта, в документальности момента».

Могло показаться, что сферу своей деятельности фотография очертила решительно, точно и окончательно. «Чужого мне не надо, но и своего не отдам. Не лезь. На своей территории я всесильна». Но через некоторое время, и особенно после возникновения цветной фотосъемки, утвержденная фотографией пограничная крепостная стена рухнула, как стена иерихонская.

И фотография кинулась отвоевывать чужие территории.

Смазывая движением фотокамеры изображение, она стала подделывать себя под экспрессионизм живописи. Сбивая фокус, умудрилась добиться эффекта импрессионистов. Разрушая негативную эмульсию, она подделала позитивы под гравюру на линолеуме. Кривыми зеркалами искажая изображение, она стремится создать что-то похожее на карикатуру. Множественностью зеркал она создает эффект поп-арта, и, наконец, снимая непонятное, подражает абстракционистам, и, монтируя нарочито несовместимое, создает эффект сюрреализма.

Сейчас я напоминаю обо всем этом для того, чтобы сказать, что кинематограф повторяет тот же путь.

Сперва он пользуется если не всеми, то во всяком случае очень многими атрибутами театра. Снимает в трехстенном павильоне. Гримирует артистов так же, как они гримируются в театре, а так как на первых порах кинокартины немые, то актеры стараются преувеличивать жесты, отчего движения становятся еще более театральны.

Затем, обретя полную самостоятельность, кино решительно режет и без того уже ставшей тоненькой пуповину, связывающую его с праматерью, и декларирует свою силу прежде всего как силу факта, документа, неоспоримой подлинностью того, что демонстрирует киноэкран. Наиболее точно это выражено в работах Дзиги Вертова, апологета документальной кинематографии, и в картинах итальянских неореалистов. О гриме, том гриме, который был на лице Мозжухина или Веры Холодной, уже и речи не может быть, да и актер, профессиональный актер, становится необязательным. «Типажи» разыскиваются на улицах, на базарах, в кабаках,

среди беспризорников и неожиданно превращаются в кинозвезд.

Скрытая камера крадет куски жизни, а монтаж объединяет их в единое кинематографическое произведение.

Таперское сопровождение немых кинофильмов заменяется оркестром, а затем все в большей и большей степени с киноэкрана звучат шаги, скрип колес, цокот копыт, рокот моторов, выстрелы, плеск воды, шум морских волн, и все это опять-таки в абсолютной подлинности.

Все точнее и точнее проводится граница, все выше растет стена, отделяющая документальную правдоподобность кинематографа от изобразительной образности театра. И, казалось, ну что может быть общего между зрелищным искусством, создающим «Путевку в жизнь» или «Похитителей велосипедов», и тем зрелищным искусством, которое создает «Лисистрату», прокофьевский балет «Ромео и Джульетта» или «Принцессу Брамбиллу» Камерного театра?

И вдруг демаркационная линия двух видов зрелищных искусств стала то искривляться, а то и вовсе рваться, а высокая стена, так явно их разделявшая, стала где-то давать трещины, где-то обрушиваться.

И виной тому кинематограф. С бездумной бесцеремонностью он стал вторгаться на чужую территорию, совершая прорывы в самых неожиданных местах.

Нельзя сказать, чтобы набеги эти всегда увенчивались успехом. Наоборот, довольно часто бездумность мстила нарушителю границы. Особенно ясным становилось это во многих случаях экранизации опер.

Всякое произведение искусства условно, безусловных не бывает. Вопрос только, в чем это условие, какова его степень и соблюдается ли оно внутри самого произведения. Если на страстный пушкинский стихотворный монолог Онегина Татьяна ответит развернутой толстовской прозой, их объяснение станет нелепым. Они просто не услышат друг друга в силу своей разноусловности.

Когда в опере «Черевички» на сцене театра Оксана стоит на изображенном снегу около изображенной хаты, под изображенным небом и разговаривает пением, все правда. Все едино условно, все изобразительно.

Когда в опере «Черевички» на экране кинотеатра Оксана стоит на настоящем снегу около настоящей хаты, под настоящим небом и разговаривает пением, она кажется просто сумасшедшей. Настолько явно разноусловие сценического языка.

Балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» поставил Большой театр в декорациях Вильямса. Первой исполнила роль Джульетты Уланова. Было это великолепно. Было это большим театральным событием. Мысль экранизировать этот балет, сохранив Уланову для многих поколений, была естественна и логична. Но на Уланову в Большой нельзя было достать билеты, ночи простаивали люди, лишь бы попасть, а фильм прошел более чем средне и уж, во всяком случае, кинематографическим событием не оказался. Из условного театрального пространства, созданного замечательными декорациями Вильямса, авторы фильма перенесли действие на натуру. Да еще подчеркнули подлинность этой натуры отчетливо показанными камнями, которыми вымощен итальянский дворик, лошадью, идущей по этим камням, босыми итальянскими девушками, стирающими белье у средневекового колодца. И когда в этом подлинном дворике девушка вскакивает на пуанты и начинает танцевать и двигаться в законах классического балета, все разваливается, все становится несовместимым.

Я знаю, что очень многие незнакомые и знакомые мне люди, в том числе и мои друзья, не согласятся с тем, о чем я только что сказал.

Не согласятся, а может быть, даже и обидятся и рассердятся на меня за нанесенное им оскорбление.

Я прошу их не сердиться, так как все равно мнение мое ни в какой степени не повлияет на их деятельность и тем более на эволюционные дороги кинематографа. Как и вообще личное мнение одного человека, будь он хоть королем, никогда не определяло пути искусства или науки.

От того что Наполеон ничего не понял в изобретении парового двигателя и назвал пароход «забавной игрушкой», ничего в истории не изменилось, и через считанные десятки лет пароходы резали гладь морей и океанов. Да кроме того, моим оппонентам нет смысла обнажать шпаги, так как в очень многих случаях эскалация кинематографа на территории театра завершалась безусловной победой.

Достаточно вспомнить многие картины Григория Александрова, в которых и сольные песенные арии и сюжетные хоры с театрализованными шествиями или танцами являются одним из серьезных средств эмоционального воздействия. Это и «Веселые ребята», и «Волга-Волга», и, наконец, наиболее точная по своей социальной значимости картина «Цирк». Вспомните финальную колыбельную, когда заснувшего маленького негритенка из рук в руки передают цирковые зрители и каждый поет ему свою лирическую нежную фразу. Ведь и тут в подлинное кинематографическое пространство вторгалась условность театральной музыкальной пьесы. А вставные музыкально-вокальные номера в кинокартинах Пырьева? Знаменитая песенная ария героини, обращенная к своему возлюбленному: «Каким ты был, таким остался»! Или целый опереточный эпизод в чайной, вставленный в «Сказание о земле Сибирской»...

Я оставляю в стороне мое личное отношение к этому эпизоду. Мне он не нравится. Но картина-то имела, можно сказать, всенародный успех. Значит, я должен поднять обе руки вверх и сказать: «Сдаюсь».

В Италии, в Турине, в шестьдесят шестом году была международная выставка. В рамках этой выставки играли свои спектакли театры разных стран. Приехали туда и американцы с музыкальным спектаклем «Вест сайд стори». Это был великолепный спектакль, другого эпитета не найдешь. Замечательная драматургия, замечательная музыка, удивительное актерское исполнение и очень добрая, очень нужная идея. Та самая, что воплощена Шекспиром в «Ромео и Джульетте».

Прошло несколько лет. Американцы двумя труппами объездили с этим спектаклем чуть не полмира. Доиграли его до ручки и потом сделали из него кинокартину.

С моей точки зрения, картина эта хуже спектакля. Музыкальные, вокальные и пантомимические сцены кажутся мне в кинокартине куда менее органичными, чем в том спектакле, который я не могу забыть.

Но мало ли что мне кажется — картина-то эта имеет настоящий успех! Она очень нравится. Ее добрая идея осталась той же — значит социальная значимость ее большая.

Что же мне протестовать на всех перекрестках, кричать: «Не смотрите «Вест сайд стори» в кино»? Да если бы я и кричал, так никто бы меня все равно не послушал. Картина-то нравится. И, пожалуй, именно на этой картине особенно наглядно видно, что эскалация кино на территории театра неотвратимо расширяется. Причем не только в таком театральном жанре, который сейчас определяют термином «мьюзикл». Кино вторглось в символику сюрреализма. Это и французский «Красный шар» и феллиниевские «$8^1/_2$». Причем обе картины несли гуманистические идеи и имели настоящий успех.

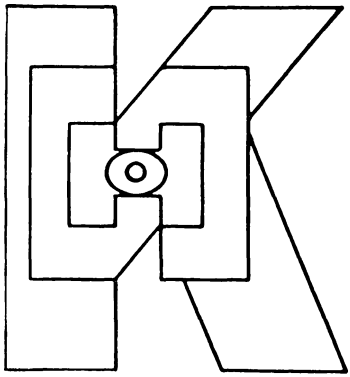
Существуют попытки создать и «кинодраматургию абсурда». И если эти попытки не увенчаны успехом, так главным образом потому, что киноискусство — это искусство по смыслу своему многотиражное, массовое, адресованное миллионам, и, значит, снобистские картины испускают дух на первом же сеансе. Но такие издержки экспансии не меняют сути эстетической проблемы.

Вне зависимости от каких бы то ни было провалов того или иного кинофильма, того или иного режиссерского приема, на протяжении полувека кино превратилось в могучую силу наибольшей массовости и наибольшей нужности.

Полвека.

И вдруг нежданно-негаданно, никем непредсказанно на горизонте появился соперник — телевидение. «Это несерьезно, — сказало кино.— Кто может со мной соперничать? Кто родил его? Откуда он взялся?»

Об этом и должен состояться разговор в следующей главе.



О человеке и хлебе

М. Нечаева

1. День в сальском колхозе

Дорога бежит по Сальской степи. Вправо и влево — голубой простор. Вдоль трассы — посадки белой акации и дикого персика — надежная преграда свирепому «астраханцу», испепеляющему суховею.

Когда-то эти места считались скудными. Человек бессилен был перед натиском природы. Незадачливые атаманы Войска Донского не раз оправдывались в своих рапортах: жизнь-де здесь горькая, неприветлива и тяжела степь, «горячие ветры выжигают здесь посевы, а коннозаводчики с трудом собирают здесь корм». Сальские степи — своенравные и непокорные — словно бы дожидались умного и знающего хозяина, чтобы смирить свой нрав и сторицей воздать человеку за заботу и ласку. И хотя и сейчас еще напоминает о себе злой ветер, колхозное крестьянство, вооруженное знанием и опытом, учится ладить с природой.

Путь наш лежит в колхоз имени XXII партсъезда — старейшее хозяйство в Ростовской области, первым на Дону удостоенное звания колхоза коммунистического труда.

Передовое хозяйство. Это не редкость сегодня в Ростовской области. Наша деревня, как сказал в Отчетном докладе XXIV съезду КПСС Л. И. Брежнев, развивается на «основе общего экономического потенциала страны». Колхозное крестьянство опирается на успехи тех отраслей промышленности, которые производят средства производства для сельского хозяйства, которые обеспечивают оборудование и технику для переработки продукции.

Начало строительства колхоза было положено в суровом двадцать втором. Трудны были первые неустроенные годы с палаточным бытом и необжитой целиной. Но велика была тяга первых поселенцев к свободному труду и к земле, которую Советская власть предоставила им безвозмездно. В музее колхоза бережно хранятся документы далеких лет и старые фотографии людей — тех, кто вырыл первые колодцы и проложил первую борозду в ковыльной степи. Сейчас — это колхоз-миллионер, образцовое хозяйство, где каждый имеет гарантированный доход, пенсионное обеспечение в старости, где все дети воспитываются в детском саду.

Старожилы колхоза — земледельцы, пахари, животноводы — бережно хранят память далеких трудных лет, стараются воспитать в своих детях любовь к труду, к своей социалистической Родине, которая дала им все: право на землю, свободный труд и обеспеченную старость. Ветеран колхоза Василий Андреевич Бондарь, волнуясь, обратился к кинематографистам, приехавшим в колхоз показать свои работы: «Делайте побольше фильмов о том, как жили раньше. Пусть молодежь смотрит, как строили жизнь мы. В нашем колхозе есть все. Дети — в яслях да в детсаде. А мы, старики, помним то время, когда ничего этого не было. Как сидели де-

тишки без присмотра на заборах. Ведь не всяк молодой знает, какую жизнь прожили мы, старики. Кино может все это показать».

У старожилов колхоза еще в памяти и перестрелки в степи, и сложности первых лет, и труд без устали, чтобы поднять артельное хозяйство, и первые победы в своем хлеборобном деле.

— Воспитывался я в детдоме,— рассказывает Герой Социалистического Труда Филипп Трофимович Васильченко.— В коммуну «Сеятель» пришел в двадцать седьмом. Как только появились у нас свои тракторы, начал учиться на тракториста. В 30-е у нас уже были свои машины. А в 38-м получили мы и двухдизельные тракторы. Все шло хорошо. Но вот началась война. Я служил в артиллерии... А после войны вернулся в колхоз. Председатель хорошо меня знал. Ты, говорит, тракторист, давай принимай бригаду. Но прежде чем начать сеять, надо было отремонтировать машины. Трудные годы-то были. Многое надо было строить заново — и жилье, и скотный двор, и машины восстанавливать. Трудились в поте лица. И только когда наладили технику, выехали в поле. В 47-м году мы собрали урожай по 25 центнеров зерна с гектара. Это был рекорд. Средний урожай тогда был 22 центнера с гектара. В 47-м мне и присвоили звание Героя Социалистического Труда. Я был тогда в Сальском районе героем номер один...

Трудовая биография старого колхозника очень схожа с биографиями многих его односельчан. Председатель колхоза Михаил Иванович Мамонов то и дело упоминает тружеников колхоза, вся жизнь которых накрепко связана с жизнью коллектива.

— Земли наши,— говорит Михаил Иванович,— протянулись на десять километров в длину и на шесть в ширину. По существу, это те земли, которые получила коммуна «Сеятель» в двадцать втором. Люди наши облагородили степь, насадили лесные полосы, без которых не собрать нам хороших урожаев, налаживаем оросительную систему. Но воды все равно еще мало. Скопленную за неделю воду расходуем за два-три дня.

Колхоз наш небольшой в сравнении с другими хозяйствами. В этом есть и свои преимущества и свои слабые стороны. К преимуществам можно отнести сравнительную легкость управления. Но небольшое хозяйство рождает и свои трудности. Иной раз кажется, что вот-вот иссякнут резервы, что достигли мы уже предела, и не знаешь, за счет чего дальше наращивать производство. Ломаешь голову и так и эдак, прикидываешь, где же то заветное, от чего зависит дальнейшее движение вперед. Приходят на помощь люди, и находятся новые возможности.

И председатель начинает приводить факты, выкладки.

— Наше хозяйство в основном зерновое. Хотя у нас есть и свои виноградники. В Сальских степях это редкость. Степь вообще мало приспособлена для садов. Есть у нас и фермы крупного рогатого скота, свиноводческая и птицеводческая. Свои пасеки. Главная наша задача та, что намечена XXIII съездом партии и июльским (1970 г.) Пленумом ЦК,— увеличение валового сбора зерна. Как это осуществляется в нашем колхозе? Много дум передумано, много дел переделано, прежде чем выполнили мы план пятилетки. Изыскивали резервы там, где, казалось бы, уже все исчерпано. В ранние сроки поднимали зябь на глубину 27—30 сантиметров. Углубляли вспашку до 40 сантиметров на двух-трех полях в год. Плодородный слой нашей почвы это позволяет. Рассчитали, что можем получить от такой пахоты существенную прибавку к урожаю пропашных культур. Устойчивые урожаи поддерживаются и нашими лесополосами. Но нам надо идти вперед, и вот здесь-то помогают люди, их опыт, их умение обрабатывать землю, пахать, сеять, убирать урожай.

Вот я как агроном и председатель колхоза и хотел бы предложить киноработникам больше уделить внимания в своих фильмах проблемам экономическим, пропаганде новых методов возделывания почвы, сельского строительства, тех методов, которые научно проверены, а на экране творчески проанализированы. А у вас часто в научных фильмах земля обрабатывается устаревшими маши-

нами. К тому же для красоты кадра, что ли, пускают эти машины по шесть-семь в ряд. Очень часто такое можно видеть и на обложках иллюстрированных журналов. У нас, землеробов, это вызывает смех. Ведь при таком построении — на поле теснота. Выйдет из строя одна машина — стоять всей колонне.

— Михаил Иванович, а как у вас, в вашем богатом колхозе, ведет себя молодежь? Стремится ли в город?— интересуются гости.

— Конечно, эта проблема существует и у нас, хотя наше хозяйство зажиточное. Для человека, скажем, лет тридцати, нет ничего лучше нашего колхоза. Он уже остепенился и понял, что к чему. А вот молодежь, она бывает что и мечется. Мы часто посылаем нашу молодежь учиться в город — на курсы, в техникумы и даже в ростовские институты. Девушки возвращаются почти все. А вот парни иногда застревают в городе.

Видимо, влияет здесь не только материальный, но и моральный стимул. В нашем колхозе люди живут зажиточно, денег хватает и на питание и на устройство быта. Зайдите в любой дом, поговорите с хозяйками. Женщины обычно становятся словоохотливы, когда их спрашивают о том, чего им еще не хватает в жизни. Ну, стиральными машинами наши хозяйки обеспечены. Вот, может быть, холодильников недостает... Может быть, мебель не тех образцов, что хотелось бы. А в остальном жалоб, пожалуй, и не услышите. Как же при такой-то жизни, скажете вы, молодежь нет-нет да и норовит уйти из села?! Видимо, дожили мы до такого времени, когда не только кусок хлеба имеет власть над человеком.

Конечно, имеются еще у нас свои особенности в труде. Я имею в виду не технику, а чисто психологический момент. Тракторист у меня в поле целый день один-одинешенек. Устает он не столько от работы, сколько от одиночества. Вот тут-то особое значение приобретает проблема досуга. Сейчас заканчивается строительство нашего нового Дворца культуры. Как мы сумеем там организовать дело, еще не знаю. Ведь Дворец культуры—это не только клуб. Это наш культурный центр, то место, где проводит свой досуг сельская молодежь. Сейчас кинофильмы показывают три раза в неделю. Жаль, что так мало среди них фильмов о селе. Эта тема близка нам, да хороших фильмов о селе почти нет. Кроме «Председателя», и назвать ничего не могу.

— Показываете ли документальные и научные фильмы?

— Короткометражки показываем перед большой картиной. Отдельных сеансов не делаем. Может быть, в этом наш просчет. Ведь иной хороший документальный фильм может заставить крепко задуматься.

Председатель продолжает свой рассказ о хозяйстве, отвечает на многочисленные вопросы. Общий разговор, возникший здесь, на сельской улице, возвращает меня к проблемам кинематографа. Искусство это стало поистине всенародным. О нем думают везде, проблемы кинематографа обсуждают так же вдумчиво и горячо, как свои неотложные повседневные дела. Новая пятилетка предусматривает значительный рост киносети в сельской местности, строительство широкоформатных кинотеатров, улучшение показа фильмов. Все это намечается партией для того, чтобы полнее удовлетворять всесторонние запросы советского человека.

Я слушаю Михаила Ивановича и как-то невольно связываю, сопоставляю то, что он говорит, с рассказом другого человека — главного агронома колхоза имени Октябрьской революции Матвеево-Курганского района Георгия Яковлевича Чуланова. Мы разговаривали с ним в Ростове, после просмотра фильма «В огне жизни».

— За душу берет биография этого человека,— сказал Георгий Яковлевич.— Всю жизнь отдал Кирилл Орловский Родине, любимому делу, земле. Когда он вернулся из партизанского края, у него было все для спокойной жизни — и квартира в Москве, и семья, и пенсия. Кончилась война — и он, безрукий, один, без семьи, уехал восстанавливать разрушенное хозяйство. Дочь Орловского рассказала в фильме правду об отце, как он ушел из городской квартиры в дерев-

В колхозе имени XXII партсъезда. Крайний слева — М. И. Мамонов

ню, где не было ни кола ни двора. Большая душа была у этого человека. Помните, как он говорил: человек должен честно работать и дать народу больше того, что он берет сам... В этом Кирилл Прокофьевич видел смысл своей жизни. Что говорить, фильм убеждает своей правдой.

Простые, от сердца идущие слова об этом фильме я услышала в тот же день и от колхозницы колхоза «Мир» Аллы Ивановны Зайченко. Она говорила о том, чем ей понравился фильм об Орловском. Этот человек всю жизнь отдал земле и людям. Хорошо бы, сказала она, такой фильм показать в школе и вообще показывать широко и часто. Чтоб люди знали истинную цену труду, истинную цену хлебу.

Вспоминаю, как в Ростовском Доме культуры строителей демонстрировался фильм «По ленинскому плану». С каким волнением следил зал за экраном, рассказывающим о сложном пути, пройденном советским крестьянством, о победах в великой борьбе за упрочение колхозного строя.

Но сколько у нас документальных фильмов о селе, способных по-настоящему забрать за живое, взволновать душу примером высокого мужества, пробудить в зрителе пытливую, ищущую мысль?

Автор «Деревенского дневника» Ефим Дорош в одной из своих статей по поводу просмотренных документальных лент на сельскую тему сетовал, что часто испытывает чувство неловкости и даже досады от того, как бывают эти документальные фильмы нарочиты и искусственны. Вызывает досаду ненатуральность, с которой диктор говорит о земле, о хлебе, неуместность и поверхностность его агротехнических сентенций, выспренность — тогда, когда речь заходит о трудной и сложной истории колхозного села. Дорош признавался, что ему бывает иной раз совестно слушать, как «обыкновенные люди, по обстоятельствам своей жизни и характеру труда

привыкшие держаться естественно, просто, деревянными, старательными голосами выговаривают слова, в обыденной жизни обычно не употребляемые...»

Справедливость этого упрека я остро ощутила в сельском клубе колхоза имени XXII партсъезда, когда началось обсуждение просмотренных картин. Я не хочу сказать, что картины, привезенные кинематографистами, были все надуманны и искусственны. Но любая фальшивая нота, ворвавшаяся в повествование, сейчас же давала о себе знать. Сельская и рабочая аудитории — как чуткий камертон. Фальшь фиксировалась либо равнодушным холодком зрительного зала, либо ироническим смешком.

Точность реакции поразила меня еще днем раньше, на «Ростсельмаше», во время просмотра украинского документального фильма «Нина Хахалина». Рабочие, в основном молодежь, прямо от станка, в рабочих спецовках, заполнили зал красного уголка завода. С каким вниманием и интересом следил зал за экраном. Как близка оказалась рабочим парням и девушкам молодая дивчина из колхоза имени XXII партсъезда Винницкой области. Девушка решила было вначале стать колхозным курьером. Но потом не выдержала на спокойном месте и поступила на курсы механизаторов. В 19 лет она уже стала трактористкой. Все спорилось в ее руках. Без труда могла она разобрать сложный механизм, если надо — отремонтировать или изготовить на станке новую деталь.

Авторы картины «Нина Хахалина» очень по-доброму, вдумчиво рассказали о том, как девушка нашла себя, свое призвание. И сейчас Нина может не только управлять трактором, но лихо, на зависть хлопцам, промчаться по проселочной дороге на своей «Яве». И зрителей заражает этот безыскусный рассказ о судьбе девушки. Эта совсем маленькая лента (одна часть) вместила большое содержание.

— Побольше бы таких фильмов о тех, чьими руками выращиваются высокие урожаи,— сказал после просмотра этой картины слесарь прессового цеха № 1 И. П. Езков.

Еще в Ростове я советовалась с товарищами из областного управления сельского хозяйства, дознавалась, как лучше построить беседу в колхозе. Состоится ли разговор — откровенный и искренний?

И вот колхозный клуб. Собрались в нем зрители после трудового дня. И как только зажегся свет в зале, сейчас же начался разговор. Не было ни паузы, ни обычного молчаливого пережидания — кто скажет первым. Все началось само собой. Как будто бы и не было нас, гостей, и беседовали мы не в колхозном клубе, а разговаривали запросто, у околицы.

Документальная лента «Герой земли», сделанная на Ереванской студии документальных и научно-популярных фильмов, не понравилась. Колхозники удивлялись тому, что в ней не было сказано живого слова самим героем, и тому, как невнятно рассказал о нем диктор. Словесный комментарий, не подкрепленный изобразительно, выглядел очень искусственно.

Врач колхоза Евгения Львовна Губайдуллина справедливо задала вопрос: чем же знаменит герой картины, в чем его заслуги? Ведь о его деле фильм почти ничего не сказал.

Не зря, видно, председатель колхоза М. И. Мамонов предостерегал кинематографистов от невнимания к деталям колхозной жизни, сельского труда. Тогда, в общем разговоре о делах колхозных, эти упреки показались нам несколько необоснованными, придирками, на которые не стоит обращать внимания. И каждый, верно, искал доводы, оправдывающие появление в наших фильмах и целой колонны комбайнов в одном кадре, и несколько небрежной работы трактористов перед камерой. Подумаешь, мелочь!.. А сейчас, слушая колхозников и отмечая их по-хорошему пристрастное отношение к показанному, подумалось — а все же прав был председатель! Ведь примеры, на которые ссылался Михаил Иванович, относились к фильмам документальным, снятым, как говорится, с натуры, и основное достоинство которых должно состоять в научной достоверности

и жизненной обоснованности. В Ростовскую область кинематографисты привезли сельскохозяйственные фильмы — документальные и учебные, в основе которых лежат действительные события, достоверные факты, одобренный учеными опыт. Большая часть показанных фильмов — заказные учебные ленты. Фильмы эти пропагандировали новейшие способы обработки земли, учили прогрессивным методам ведения хозяйства. Естественно, что в фильмах подобного рода главным должна быть достоверность. За нее, за эту достоверность, за точность показанной жизни и ратовали сельские зрители.

Руководитель сельхозтехникума в Сальском районе А. В. Белявитин сетовал на то, что еще мало учебных и научных фильмов о механизации животноводческого хозяйства. А те фильмы, что попадают к нам, сказал Белявитин, отстают от жизни лет на десять. Наш техникум испытывает нужду в фильмах, рассказывающих о новейшей животноводческой технике.

Документальная картина «Крыша над головой» была посвящена сельскому строительству. Экран рекомендовал новые проекты многоэтажных кирпичных зданий, разработанные строительными организациями. Жителей колхоза имени XXII партсъезда такими предложениями не удивишь. Колхоз их благоустраивается с каждым годом. Жилищное строительство набирает силу. Хозяйство имеет свой кирпичный завод, который снабжает кирпичом не только своих, но и соседей — жителей близлежащих усадеб.

Обсуждение этого фильма напоминало колхозное собрание, на котором выкладывались все «за» и «против» рекомендованного метода строительства. Вопросы, жизненно важные для каждого, возникали один за другим. Целесообразно ли сельскому жителю селиться в многоэтажном доме? Ведь крестьянин связан с землей. Имеет приусадебный участок, кур, индеек. Не оторвет ли такой городской дом крестьянина от земли?

— Вот и мы построили шестнадцатиквартирный жилой дом,— говорит Михаил Иванович.— А верно ли поступили, еще не знаю. Учителя, конечно, выдержат третий этаж. Они — люди городские. А вот коренные жители... Поживем, увидим. Жизнью проверим предложения архитекторов. И потом — странные какие-то люди попадаются в ваших фильмах,— продолжает председатель.— Вот парень, которого вы снимали, пробежал прямо по валкам. Потопал по колосьям! Вам, городским, может быть, это и не так заметно. А нам это странно видеть. Неестественно как-то ведет себя этот колхозный парень. В нашем колхозе, например, каждый знает, что потерять даже горсть зерна — незадача.

...Михаил Иванович говорит эти слова под всеобщий одобрительный гул. И, переждав беспокойство зала, продолжает:

— Либо снимаете вы каких-то разгильдяев, либо при виде аппарата люди ведут себя как-то ненормально. Засуетился, засуетился — и стоит, топчет зерно.

Обсуждение затянулось до сумерек. Общей толпой вышли на улицу. И там разговоры не умолкают. А нам уже пора возвращаться в Ростов. Как-никак — 170 километров!

— Приезжайте еще. Погостите подольше. Будем рады.

2. В животноводческом хозяйстве

Совхоз «Ростовский» приютился на юго-восточной окраине Батайска. Сразу и не поймешь, где кончается город и начинается большое животноводческое хозяйство. Батайск распластался на равнине, пересеченной со всех сторон железнодорожными путями. Город хотя и застроен современными зданиями, сохранил черты донской станицы. Особенно в пригородах, где уютно разместились вдоль дорог одноэтажные дома со ставнями от жаркого солнца.

Центральная усадьба совхоза «Ростовский» отделена от шоссе рощей. Как многие насаждения степной части Ростовской области, она взлелеяна и выращена заботливой рукой человека. Стройные стволы белой акации радуют глаз. Сюда под Батайск, в совхоз «Ростовский», и выехала большая группа кинематографистов.

День выдался светлый. Хозяева совхоза встретили гостей на главной площади. Здесь центр деловой и культурной жизни хозяйства. Красуется на солнце Дворец культуры — зрительный зал его на 600 мест, удобные фойе и вспомогательные помещения. Совхоз имеет свою больницу, аптеку, столовую, бани, магазины — продовольственный и промтоварный.

Василий Егорович Кукуров четырнадцатый год возглавляет парторганизацию совхоза «Ростовский». Это широкоплечий, рослый мужчина средних лет. Приветливо светятся его голубые глаза, лицо обветрено. Он подробно рассказывает нам о своем хозяйстве. Совхоз мясо-молочный. Однако есть и пашня. В 1970, ленинском, году, готовясь к встрече XXIV съезда КПСС, совхоз реализовал шесть тысяч тонн молока, две тысячи тонн мяса. На поле с одиннадцати тысяч гектаров собрали по 29,1 центнера зерна. Это немало. За цифрами стоят усилия полеводов, животноводов, механизаторов. Здесь, в этом хозяйстве, выполнение планов продажи государству сельскохозяйственных продуктов стало незыблемым правилом. Кому-кому, а парторгу хорошо известно, что за сегодняшними показателями — повседневный и напряженный труд. Совхоз разрабатывает наиболее эффективные методы выращивания молодняка, подбирает нужные корма, много внимания уделяет заготовке сена, механизации животноводческого производства.

— У нас в полеводстве,—говорит Василий Егорович, — механизированы все процессы. А вот в животноводстве —лишь трудоемкие. Строительство, кажется, не затихает ни на минуту. Строятся дома, благоустраиваются подъездные пути, перестраиваются коровники и свинарники. Полюбопытствуйте сами, походите, посмотрите наше хозяйство.

И вот мы уже на свиноводческой ферме. Ее возглавляет Николай Карпович Стоценко, опытный животновод, недавно награжденный орденом Ленина.

Николай Карпович быстрый и расторопный. Его худощавое лицо и сейчас, когда он ведет нас по своим владениям, озабочено и серьезно. А знает он свое хозяйство досконально. По-деловому, без лишних слов объясняет гостям особенности содержания молодняка и взрослых свиней.

— Раздача кормов у нас механизирована,— поясняет Николай Карпович, — поэтому один свинарь может обслужить 1200 голов. Стоит только включить установку, и оживет весь свинарник. Конечно, новые проблемы возникают одна за другой. Мы часто ездим в другие совхозы и колхозы, обмениваемся опытом. Без этого в нашей работе никак не обойтись.

— Николай Карпович, может вашему делу оказать помощь кинематограф? Ведь сейчас выходит много фильмов, в которых рассказывается об опыте тех или иных передовых хозяйств.

— Да, кино может нам помочь. Только фильмов-то тех, что нужны именно нам, нигде не добудешь. Вот сейчас стоит у нас вопрос о механизации свинарника-маточника. Если бы такой фильм заполучить! Я всех своих свинарок и свинарей собрал бы и прямо в рабочее время показал бы такой фильм.

— Николай Карпович, а ведь есть такой фильм. Так и называется: «Механизированный свинарник-маточник», две части. Недавно снят кинематографистами Одесской киностудии.

— Да что вы?— удивляется Николай Карпович.— Вот бы нам его сюда.

Мы идем по свиноферме, а я пытаюсь уяснить, что мешает нужному делу пропаганды сельскохозяйственных знаний, распространению опыта ведущих хозяйств на селе средствами экрана?

Всего час назад в разговоре с корреспондентами Василий Егорович Кукуров очень точно определил отношение к таким специальным лентам в их хозяйстве. «Фильмы для села,— сказал он,— хорошее подспорье в реализации новейших достижений науки и передового опыта». Он рассказал нам о том, что члены совхозного отделения общества «Знание» (в основном — специалисты совхоза «Ростовский») часто обсуждают вместе с рабочими сельскохозяйственные фильмы. В сов-

хозе провели уже немало таких вечеров. На них обсуждались темы: как правильно заготовить сено, особенности искусственного осеменения животных, опыт возделывания высокоурожайных сортов пшеницы, проблема орошения и другие. Но фильмов, таких, которые нам нужны, еще мало, сказал в заключение Василий Егорович.

Видимо, есть нечеткость в организации прокатной жизни заказного фильма. В свое время этот вопрос затрагивался. Отмечалось невнимание некоторых прокатных организаций к фильмам специального назначения.

Не так давно «Правда» в передовой статье «Кино в деревне» отмечала, что спрос на сельскохозяйственные фильмы велик. «А выходит их на экраны недостаточно, крайне узок выбор тематики, из того, что имеется в прокате, многое устарело».

Само собой разумеется, специализированный прокат — дело не простое. Он требует своей методологии, своей системы. Такие фильмы нельзя равнять с общеэкранными. Заказная лента имеет утилитарный смысл наподобие специальной литературы или информационного бюллетеня. И рекомендации к прокату таких фильмов должны составлять опытные специалисты, хорошо разбирающиеся в существе вопроса, досконально знакомые с фондом сельскохозяйственных картин, способные оценить их актуальность для той или иной сельской аудитории. Ведь заказной фильм — это фильм-труженик, фильм рабочих будней. Его основная задача состоит в том, чтобы по-деловому помочь колхознику — полеводу, животноводу, механизатору. И как существенно не упустить время проката таких лент, ознакомить с ними зрителя, пока они не утратили своей актуальности.

Об этом же напомнили нам труженики совхоза на обсуждении просмотренных в этот день картин. В зале Дворца культуры ораторы говорили искренне, не стесняясь сказать правду гостям. Почти каждый вспоминал о том, что нужны ленты о передовых методах ведения животноводства.

— Фильмы помогут нам повысить производительность труда,— сказала передовая свинарка совхоза «Ростовский» Галина Федоровна Беловодская.— Главное в свиноводстве сейчас — механизация. Особенно при опоросе. Мое пожелание киноработникам — больше создавать фильмов по животноводству. Они помогут нам перенять лучший опыт.

— Все фильмы, показанные здесь, в нашем Дворце культуры, вызвали отклик,— сказал главный ветврач совхоза Владимир Иванович Редькин.— Это полезные фильмы. Они большая подмога нам, специалистам. Ведь кино может разглядеть то, что не можем увидеть даже мы. Вот фильм «Колорадский жук и меры борьбы с ним». С каким вниманием смотрели мы этот фильм сегодня. Ведь колорадский жук вершит свое дело очень быстро. А мы обнаруживаем уже следы его паразитической жизни. Фильм же учит нас с ним бороться.

Несомненно, — обобщил свою мысль Владимир Иванович, — надо улучшить прокат таких фильмов. Когда дело касается кино, часто говорят о выручке, о деньгах. На мой взгляд, мерилом здесь должен быть не рубль, а та помощь, которую эти фильмы оказали колхозникам. Ведь если поставить дело хорошо, фильмы помогут нам выполнить план.

Владимир Иванович особо отметил фильм «Голоса земли», снятый в Риге.

— Здесь, — сказал он, — любопытно то, что экран разговаривает с сельскими школьниками. Помните, как говорит диктор: голос земли понятен каждому, кто связан с пашней. А потом, когда мы видим, как в Кандовском техникуме воспитываются будущие садоводы, зоотехники, полеводы, становится тепло на душе. Светлый, хороший фильм, который можно показывать широко.

— С большим интересом посмотрели мы вашу программу, — сказал Василий Егорович Кукуров.— Мы понимаем, что в каждый ваш фильм вложен большой труд. Каждый из нас трудится на своем участке, старается вложить всю душу в любимое дело. Мне показалось, что в ваших картинах мало показан человек, его работа. Не сказано, какими путями шли люди к своим успехам. На мой взгляд, в этом вопросе вы, работники

кино, должны быть новаторами, идти впереди. Расскажите нам с экрана, как волнуются люди на своей работе, болеют за дело, что они решают сразу, а что идет трудно. Такие фильмы очень нужны нашей молодежи.

Замечание Василия Егоровича было справедливо. Он очень точно подметил слабую сторону многих сельскохозяйственных картин.

Программа показа была обширной. Она свидетельствовала о том, что заказные сельскохозяйственные фильмы охватывают многие важные проблемы современного сельскохозяйственного производства. Однако среди обилия этих лент лишь немногие доставили удовлетворение, были по-своему выразительны и драматургически интересны. Большинство же лент сделано на «среднем уровне», с основным профессиональным просчетом — в них сообщался лишь конечный результат труда, давалась констатация факта. Лишь немногие ленты, в основном общеэкранные, рассказывали о людях, их борениях, поисках.

●

Две встречи на селе... Это знакомство с людьми разными — по профессии, характеру, возрасту. Но всех их объединяет великая любовь к земле, к своему делу, к своему родному хозяйству. Каждый старался рассказать нам о своем колхозе, о своем труде, делился радостями и заботами. Обстоятельно знакомил с тем, что сделано, и с тем, что еще предстоит сделать.

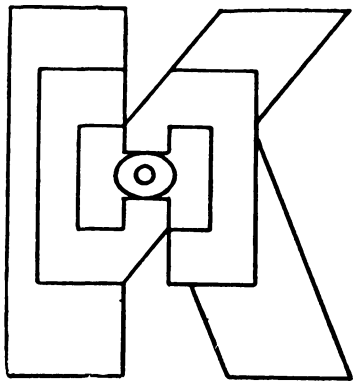
Мы побывали в двух больших хозяйствах, прошедших с честью путь, указанный Лениным. Еще в 1919 году Владимир Ильич говорил, обращаясь к делегатам I съезда земледельческих коммун: «Я уверен, что при вашей общей, единодушной поддержке мы добьемся того, чтобы каждая из существующих теперь нескольких тысяч коммун и артелей стала настоящим рассадником коммунистических идей... практическим примером, показывающим им, что она, хотя и слабый, маленький еще росток, но все же не искусственный, не парниковый, настоящий росток нового социалистического строя».

В 1921 году В. И. Ленин подписал декрет Совнаркома РСФСР «О массовом распространении среди крестьянского населения сельскохозяйственных знаний и улучшенных приемов ведения сельского хозяйства», в котором была развернута программа продвижения специальных знаний в деревню. Декрет настоятельно рекомендовал всем учреждениям незамедлительно удовлетворять потребности специальных «курсов в отводе помещения и снабжения необходимым оборудованием, волшебными фонарями, кинематографами... вне всякой очереди». Давно прошли времена «волшебных фонарей». От маленьких просветительных ячеек, скромных кинематографических сеансов мы перешли к широкой сельскохозяйственной пропаганде. Как отмечал в Отчетном докладе XXIV съезду КПСС Л. И. Брежнев, «великое дело строительства коммунизма невозможно двигать вперед без всестороннего развития самого человека. Без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он без соответствующей материально-технической базы».

Кинематограф давно стал неотъемлемой частью повседневного быта колхозного крестьянства. Сейчас его знают, любят и ценят в любом сельском районе. Вот почему с него и самый строгий спрос.

Колхозная деревня сегодня вся в движении, вся устремлена в будущее. Вот почему так заинтересованно, искренне и по-хозяйски разговаривали труженики села с нами, кинематографистами. Сельские зрители смотрели фильмы хотя и по-доброму, но взыскательно и требовательно. От их внимательных глаз не ускользнули, пожалуй, ни один просчет, ни одна неверная деталь. Начистоту высказали они нам свои соображения и пожелания. И сделано это было ради общего большого дела. Чтоб росло и крепло наше колхозное крестьянство. Чтобы расцветала наша Отчизна. Чтоб зрел на наших полях добрый урожай. Чтоб между сельским зрителем и кинематографом не пролегла межа, пока еще нередко их разделяющая.

Ростовская область — Москва



«Броненосец «Потемкин»—1970

И. Вайсфельд

Может ли быть исполнена драматизма, вызвать высокие чувства книга, которая состоит из документов, публикаций, фотографий и обращена к далекому кинематографическому прошлому?

Такая книга существует, она недавно вышла в свет.

Это сборник «Броненосец «Потемкин»*.

Книги и фильмы, как и люди, имеют свои биографии.

Я помню встречу накануне 10-летия фильма «Броненосец «Потемкин» в помещении Комакадемии в Москве, на Волхонке, 14, там, где сейчас находится Институт философии АН СССР. В большом высоком зале за небольшим столиком сидели П. М. Аташева — жена Эйзенштейна и Ш. З. Ахушков — редактор и историк кино. Редко встречаются люди так не похожие друг на друга, как они,— по темпераменту, складу ума, манере поведения, даже внешнему облику. Жизнелюбие П. М. Аташевой, человека бурного, озорного темперамента, резко контрастировало с аскетической сосредоточенностью, отрешенностью Ш. З. Ахушкова. Но обоих их объединяла фанатическая увлеченность идеей создания сборника о «Броненосце «Потемкине». Они пригласили кинематографистов, в том числе и меня, молодого критика, чтобы сообща подумать о будущей книге. План ее вчерне уже сложился у составителей: статьи Эйзенштейна, Тиссэ, Белы Балаша, Соллертинского, Аксенова, Блеймана, Третьякова, Шнейдера и других; отзывы прессы, афиши, плакаты, выписки из протоколов АРРК и приказов по кинофабрике, кадры из фильма.

Подготовка непривычного издания потребовала времени, времени требовала и, я бы сказал, психологическая перестройка издательских умов, еще никогда не имевших дела с биографией фильма.

...К пожелтевшим листкам сборника вернулись только после войны. Душой новой редакции сборника (после смерти Ш. З. Ахушкова) стала П. М. Аташева. Вокруг нее объединилась молодежь, в первую очередь вгиковцы, те, кого называют «эйзенщенятами». Как и умудренных опытом друзей, так и молодежь Аташева покорила тончайшим пониманием предмета исследования, острым умом, чувством юмора.

Упорная работа обогатила книгу ценными материалами: специально подготовленной режиссерской редакцией сценария «1905 год» Н. Агаджановой (оригинал не сохранился), новой покадровой записью фильма, удачно выполненной Н. Клейманом, кадрами, как вошедшими, так и не вошедшими в фильм, выписками из дневника М. М. Штрауха и другими материалами.

Энтузиасты из издательства «Искусство» отдали этой книге жар своего сердца. Моло-

* «Броненосец «Потемкин». Серия «Шедевры советского кино», М., «Искусство», 1969. Подготовлена комиссией по творческому наследию С. М. Эйзенштейна при СК СССР, Госфильмофондом СССР, ЦГАЛИ. Составители Н. И. Клейман, Е. Б. Левина.

дой художник А. А. Семенов нашел интересное решение оформления и полиграфии издания. Румынские товарищи из «Дома Скынтейи» с любовью выполнили нелегкую полиграфическую задачу.

И вот книга на столе у читателя. Она не просто осведомляет, ведет нас по маршрутам истории и мирового успеха фильма «Броненосец «Потемкин», но заставляет о многом задуматься — о том, что выходит далеко за рамки вчерашнего кинематографического дня.

Чего хочет художник

Июнь 1969 года. Берег Дуная, невдалеке от Братиславы. На том берегу — Австрия. Вместе с чехословацкими коллегами размышляем о фильмах, о судьбах искусства кино. Один из них сказал:

— Ваше кино двадцатых годов гениально потому, что художники делали то, что они хотели.

Но чего хотели художники? Вот главный вопрос, над которым не задумался мой собеседник.

На этот вопрос с разящей ясностью, которая пробивается сквозь все перипетии психологии и социологии творчества, отвечает предыстория фильма «Броненосец «Потемкин».

На современном ведомственном языке «Броненосец» — «заказная» картина. И в самом деле она поставлена «по заказу». Значит, если следовать логике моего братиславского коллеги, против хотения режиссера? Книга отвечает на этот вопрос документами, фактами.

В ней, например, публикуется протокол № 1 комиссии Президиума ЦИК СССР по ознаменованию памяти 20-летия 1905 года.

«Заказчики» — это председатель комиссии А. В. Луначарский и ее члены К. Малевич, В. Мейерхольд, К. Шутко и другие — люди, способные даже в параграфах протокола передать ощущение приподнятости своих замыслов, настроенности. Вот строки, приведенные в сборнике «Броненосец «Потемкин»: «Признать, что центральным спектаклем, посвященным событиям 1905 г., в двух больших театрах Ленинграда и Москвы должна быть большая фильма, показанная в особых рамках, с ораторским выступлением, музыкальными (сольными и оркестровыми) и драматическими сопровождениями, по специально написанному тексту, с тем чтобы это торжественно отмечало 20-летнюю годовщину революции 1905 г.».

Запомним эти строки из протокола № 1 — они дали движение замыслу, замысел превратился в фильм. 24 декабря 1925 года, через какие-нибудь полгода после заседания комиссии, он показывался на торжественном заседании комиссии в Большом театре.

События развертывались стремительно. Уже 4 июня 1925 года в заседании участвовал Эйзенштейн. Комиссия слушала «изложение содержания и построения» киносценария, написанного Н. Ф. Агаджановой, и одобрила его (замечу в скобках для ориентации читателя: в протоколе Н. Ф. Агаджанова названа по ошибке по фамилии ее мужа — К. И. Шутко).

А менее чем через месяц Эйзенштейн в письме сообщает матери: «Ставлю картину «1905».

Во всем движении «заказа» фильма о 1905 годе счастливо проявилась стихийная талантливость революции, вовлекающей в свое русло все живое, молодое, способное увлечься новым, обещающим, великим.

Молодых мастеров кино не уговаривали и их не поучали, но увлекали, заражали, захватывали.

Эйзенштейн впоследствии напишет — с трепетом и благодарностью — о своем авторе, члене партии большевиков с 1907 года Агаджановой. Он скажет: «Побольше бы таких сценаристов... которые сверх всех ухищрений своего ремесла умели бы так же проникновенно, как она, вводить режиссеров в ощущение историко-эмоционального целого эпохи».

Эйзенштейн, пришедший к революции после 1917 года, переживал этап перехода, по его собственному выражению, от неизбежного «я» и «они» к советскому революционному «мы». И на этом переходе ему «крепко помогла... маленькая, голубоглазая, застенчивая, бесконечно скромная и милая Нунэ Агаджанова».

Художник испытывает истинное счастье, когда тема произведения становится его собственностью. Такое взрывное слияние общего и интимно-личного произошло в ходе работы над «Броненосцем».

Остановлюсь на одном характерном эпизоде. М. М. Штраух вспоминает, как он принес Эйзенштейну рисунок из французского журнала «Иллюстрасьон» с изображением расстрела на Одесской лестнице. В памяти режиссера жили страшные картины расправы с рижской демонстрацией 1905 года, свидетелем которой он был в детстве.

— Очевидно, найденный мной рисунок,— рассказывает Максим Максимович,— оживил вновь это сильнейшее детское впечатление.

Любопытна и другая деталь, запомнившаяся Штрауху: «первое, что мы сделали, приехав в Одессу,— даже не позавтракав, побежали на знаменитую лестницу! Тут-то и надо быть Эйзенштейном, обладать его хваткой, его творческой энергией, чтобы суметь сочинить «на ходу» целую часть, ставшую центром картины. Он на неделю засел в гостинице и писал монтажные листы новых эпизодов».

В такие мгновения в памяти художника рассеиваются, исчезают разрозненные факты, советы консультантов, наставление кинофабрики. Остается — одержимость, которая ведет сознательно и подсознательно в глубины замысла, темы, остается образное постижение истины.

Ефим Зозуля тонко заметил, что в «Потемкине» «есть громадная, нечеловеческая увлеченность темой. В картине есть «душа». И настолько могучая, настолько горячая, настолько ясная, что она заражает миллионы зрителей и вызывает в них одинаково сильные, неотразимые эмоции».

Как видим, Эйзенштейн делал то, что х о т е л. Но хотел он того, чего хотели миллионы, что нужно было стране, чего ждал от нашего искусства весь мир.

Тема может принадлежать художнику или подсказана «сверху», как в случае с «Броненосцем», ее может «подарить» друг, может высказать зритель или ее властно выдвинет время, как это происходило в дни Отечественной войны. Но она становится живой, органичной, если превратится в порыв художника, в его позицию.

Потрясение художника, ставшее потрясением, жизнью зрителя,— таков путь темы.

45-летний «Броненосец» вмешивается в современные дискуссии о кино и месте художника в жизни. «Броненосец» напоминает о том, что нет искусства только для себя. Произведение, которое не воспринято никем и не отзывается на настроения общества, вообще не принадлежит к явлениям искусства. Оно мертво. И еще «Броненосец» напоминает о том, что «заказ» в искусстве — это вдохновение. Оно требует от заказывающего такого же таланта — социального, педагогического, как и собственно творчество.

История постановки, представленная в книге,— это история формирования образной системы, способной овладеть сознанием, психикой зрителя, миллионов зрителей. Овла-

деть для того, чтобы заразить пафосом изображаемых событий.

И «заказчик» — комиссия ЦИК СССР — и художник, каждый на своем посту, талантливо служили великой цели. Они создавали традицию, которой суждено оставаться молодой, революционной, окрыляющей художника.

Чего хочет зритель

Эйзенштейн считал, что искусство должно «перепахивать» психику зрителя. Полемизируя с Вертовым, он писал:

«Вертов берет от окружающего то, *что* *его* впечатляет, а не то, *чем* он будет, впечатляя зрителя, перепахивать его психику»*.

В оценке Вертова Эйзенштейн был неправ: Вертов, снимая фильм, тоже думал не о самом себе.

Книга «Броненосец «Потемкин» документами, воспоминаниями, отзывами зрителей, критиков рассказывает нам, как воплощалась эстетическая концепция Эйзенштейна. По мысли режиссера, фильм — это динамический процесс. Тема, замысел воплощаются в произведении, и они вновь возникают в сознании зрителя во время восприятия им фильма. Три неразрывных стадии: тема — экран — зритель. Для того чтобы достичь такого единства, необходимо величайшее мастерство, основанное на принципиально новом понимании искусства.

Лев Фелонов, один из наших старейших мастеров и теоретиков монтажа, тонко анализирует природу и направленность артистичного мастерства Эйзенштейна. Он пишет: «Эйзенштейн не только координирует разные движения по смыслу развивающегося сюжета, но порой проникает своими ножницами внутрь отдельного движения, деформирует, обостряет его, то выбрасывает одни фазы, то повторяет другие (более чем тридцать лет спустя этот прием заново «открыл» режиссер французской «новой волны» Жан-Люк Годар)». Фелонов справедливо отмечает *драматургичность* монтажа в «Броненосце «Потемкине». В отличие от динамических кадров обстрела одесского театра, финал «Броненосца» решен эпично. То, что можно назвать «эпическим монтажом», нашло свое продолжение в поздних фильмах Эйзенштейна: «Невском», «Грозном».

В последнее время с кинематографических трибун и в кинематографических кулуарах Запада стали говорить о том, что кино активных средств воздействия на зрителя старомодно, что эйзенштейновский монтаж умер, так как он тенденциозен, партиен.

Это вздорная и вредная точка зрения.

Она неверна от начала до конца.

Какие бы формы ни принимали истинно современное кино или литература, они входят в духовное бытие народа.

«Люблю поворачивать человека глазами к солнцу,— написал украинский поэт и кинематографист Иван Драч.— Вначале побаливают очи, зато как улучшается зрение! Мир становится дороже, роднее, ощутимее»*.

Искусство не может не быть тенденциозным, несмотря на то, что иные мастера и критики декларируют свою социальную и эстетическую отрешенность от реального мира.

Против советской эстетической концепции, против теории «перепахивания» выдвигалось (и снова — в зарубежной печати) еще одно возражение: созданные таким образом фильмы исключают-де дискуссии, разные художественные оценки.

Здесь также сказывается недостаточная эстетическая осведомленность наших оппонентов.

Книга «Броненосец «Потемкин» — ярчайшее свидетельство, опровергающее однобокий, искаженный взгляд на наши традиции. Составители сборника включили в книгу отклики восторженных поклонников фильма и его неспровергателей, чутких зрителей и бесчувственных полицейских, мыслящих художников

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произведения в шести томах, М., «Искусство», 1964, т. 1, стр. 114.

* «Вопросы литературы», 1962, № 9, стр. 130.

и запуганных буржуазных цензоров, моряков голландского судна, поднявших под впечатлением советского фильма мятеж, и американских газетных клеветников. Шквал страстей, пронесшихся над миром,— вот о чем рассказала книга. Но она поведала и о другом — об эстетических дискуссиях в среде советских кинематографистов. Особенно поучителен протокол дискуссии в АРРК, состоявшейся 7 января 1926 года, и ряд газетных отзывов, как плодотворных, так и несправедливых, не подтвержденных временем. Вместе взятые, они обрисовывают атмосферу споров, поисков, в которой и создается истинное искусство.

Для того чтобы закончить разговор о «перепахивании», скажем еще об одном выводе, подсказанном публикациями книги. Позиция «перепахивания», сформулированная Эйзенштейном, привела к созданию произведения заражающего, захватывающего зрителя. Об этом стоило бы задуматься тем кинематографистам, которые полагают, что «тема» сама вывезет, даже если нет встревоженного поиска, точного владения формой и производственным потенциалом современного киноискусства.

Зритель ждет правды, ждет высокого искусства, воздействующего и на его ум и на его сердце. Не клиширования академических образцов, а, говоря словами Зозули, «нечеловеческой увлеченности темой».

Чего ждет читатель

Мы начали статью с заметок о книге, обладающей большой познавательной ценностью, хорошо оформленной, удачно скомпонованной.

О чем можно пожалеть? О том, что многое не вошло из-за ограниченности объема. Я бы включил, например, материалы не только Брюссельского международного опроса 1958 года (когда «Броненосец» был впервые признан лучшим фильмом мира), но и опроса 1961 года, проведенного в Лондоне, в котором участвовали представители почти пятидесяти стран.

Недостает отзывов о «Броненосце» современной нам прессы последних лет (они есть, но их мало по сравнению с материалами прежних лет).

В интересах читателя получить возможно полное представление о творческой лаборатории и социальном бытии лучшего фильма всех времен и народов.

Несмотря на эти пробелы, к читателю пришло достойное темы издание.

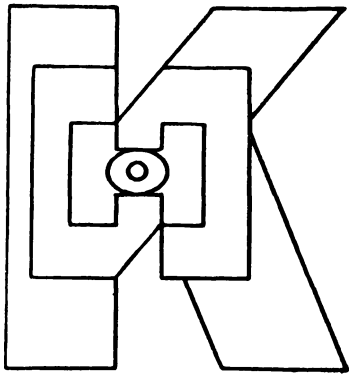
Кроме того, создан новый тип книги в серии «Шедевры советского кино» — не просто информационной, но и творчески значительной, полновесной, интересной для всех, кто живет современным искусством, его тревогами, свершениями, надеждами.

Памяти Л. З. Фрадкина

На 65-м году жизни скоропостижно скончался Леонид Захарович Фрадкин, кандидат искусствоведения, член Союза кинематографистов СССР, доцент Всесоюзного государственного института кинематографии, где он более 25 лет вел курсы истории русского и советского театра и русской литературы XX века.

Л. З. Фрадкиным написана книга «Второе рождение», которая принадлежит к значительным исследованиям по вопросам экранизации. Гоголь, Островский и Сухово-Кобылин в драматургии, реалистическая школа актерской игры Малого и Художественного театров всегда были для него непреложными и живыми образцами подлинного, глубокого искусства.

Леонид Захарович Фрадкин, блистательный лектор, увлекательный собеседник, человек высокого нравственного долга, доброжелательный и сердечный, будет жить в памяти его многочисленных учеников и всех тех, кто работал рядом с ним.



За рубежом

Размышление о бегущем времени

В. Михалкович

«Размышление» («Struktura kryształu»). Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Килар. Прозводство творческого объединения «Тор» (Польша).

Век, старанием массы пишущих поименованный «атомным», входит в картину Кшиштофа Занусси непосредственно, на правах подлинного и суверенного героя. Тем не менее своим изобразительным рядом фильм как будто отрицает присутствие этого героя, как бы не допускает, что может он воцариться здесь — в старом доме на опушке заснеженного леса, в комнатах со скрипучими половицами, с мебелью, добротно и грубо сколоченной руками столяра, умершего еще в прошлом столетии; здесь, в чуланах и кладовых, где сложены на зиму вкусно пахнущие яблоки,— то есть в декорации маленького шляхетского дворика,— запустение и распад которого так грустно описал Ярослав Ивашкевич.

К. Занусси повествует отнюдь не о том, как живой, конкретный, почти осязаемый архаизм втягивается шаг за шагом в стремительное течение «атомного века». Напротив, автор представил нам ту стадию, когда век этот стал неизбежной реальностью даже для этого идиллического уголка. Ивашкевичевский дворик сопряжен с эпохой не через броский, лакомый для кинематографа реквизит — лазеры, компьютеры, синхрофазотроны и полупроводники — подобное сопоставление было бы гротескно. Переживаемое наукой время «бури и натиска» пустило здесь более глубокие корни — неприметные, но вездесущие, как силовые линии: оно пролегло через мышление людей, приняло активное участие в формировании человеческих судеб, оказалось магическим кристаллом, преломившим под определенным углом мироощущение каждого персонажа. Пластически выполнить это сопряжение человека и «эпохи атома» режиссеру лишь в незначительной степени помогло то обстоятельство, что действующие лица картины (если «размышление» мы сочтем действием) — физики по профессии. Но дело отнюдь не в профессии — у Занусси даже сельская учительница постигает смысл понятия «энтропия». В интервью, данном после фильма, режиссер сожалел, что при окончательном монтаже выпала имевшаяся в сценарии бытовая мотивировка этого проявления любознательности — учительница занималась заочно. Нужно ли сожалеть о потере? Существуя в своей немотивированной данности, интерес к энтропии воспринимается как знак времени, иначе он был бы лишь фактом частной биографии.

Итак, герои картины — физики, теперь вообще часто гостящие на экране и на страницах книг. Нужно открыто признать — и кино, и литература этим сравнительно новым приобретением распоряжаются как-то неэкономно. Ибо людей, способных подарить беллетристике еще не изведанные и не исследованные коллизии, писатели зачастую вталкивают в сюжетные тиски «старой доброй» мелодрамы — в среду

для этих людей узкую и тесную, в среду, к которой эти люди не приспособлены и приспосабливаться, по существу, не должны. Знаменательна в этом смысле сама «смена вахты», происходящая в литературе и кинематографе,— прочное положение на вершине иерархии персонажей, классифицированных по степени возвышенности, одухотворенности, традиционное место поэта, художника, музыканта занял теперь человек науки, чаще всего физик. Заодно с этим, во многих романах, пьесах и фильмах физики представлены как замкнутое высокородное сообщество наподобие бомонда из старых великосветских романов, в которых титулованные особы жили утонченными страстями и находились в постоянном, навсегда заданном движении по маршруту: родовое имение — Париж — Карлсбад (Ницца или Биарриц). Для современного физика из беллетристики Карлсбадом или Биаррицем, то есть местом существования, достойным носимого им титула, стали Гарвард или Дубна.

Помимо подобного «великосветского» варианта беллетризации распространен еще вариант «нравственный». В приблизительной схеме он выглядит так: ученому, сторонникуопределенной теории, противостоит коллега, взгляды которого не совпадают с воззрениями оппонента. После первоначальной расстановки фигур все дальнейшее переводится в совершенно иную плоскость. Один из героев принимается демонстрировать свои, мягко выражаясь, неприглядные моральные качества — интригует, мешает другому работать, предает или совершает подлог. Наука здесь— лишь внешний, необязательный повод для проявления благородных или, напротив, низких свойств характера. Стоит ли констатировать, что такая схема не означает открытия новых горизонтов и перспектив в деле художественного изображения людей в мире современной науки?

Третий, наиболее распространенный, вариант назовем «гносеологическим». Он детально разработан в популярных трудах и публицистике, где имеет вид оппозиции «физиков» и «лириков». Ввиду общеизвестности третьего варианта будем кратки и заметим лишь, что подобный конфликт — всего лишь старое, рожденное еще романтизмом столкновение «холодного рассудка» и «горячей души».

Занусси программно отвергает подобные конструкции, называя их «демонизацией»: термин этот следует читать как раскрашивание науки в потрясающие тона при помощи отработанных сюжетных трафаретов. Тем не менее следы трафаретов фильм сохраняет. Преуспевающий физик Марек четыре года не был на родине — кочевал из Дубны в Новосибирск, из Новосибирска в Гарвард. Тот же Марек благодаря интригам отнял работу над темой из кристаллографии у группы познаньских ученых. Даже «горячая душа» и «холодный рассудок» почтили своим присутствием фабулу, хотя позиции здесь распределены не между лириками и физиками, а являются исключительным достоянием последних. Но беллетристические схемы вторгаются лишь на периферию действия, и благодаря этому сюжетный простор отводится под нечто более значительное, под то, без чего невозможен подлинный фильм о науке,— отводится для изображения постоянного беспокойства человека, стоящего на краю неизведанного, для показа фаустова нетерпения и страсти: «Чтоб мне открылись таинства природы... Чтоб я постиг все действия, все тайны, всю мира внутреннюю связь». Беспокойство героев вовсе не означает суету, натужную и скоропалительную патетику деклараций; беспокойство здесь должно восприниматься как неуравновешенность, нестабильность существования, как бытие, незавершенное в каждый данный момент, непосредственно наполненное ощущением вечного движения материи.

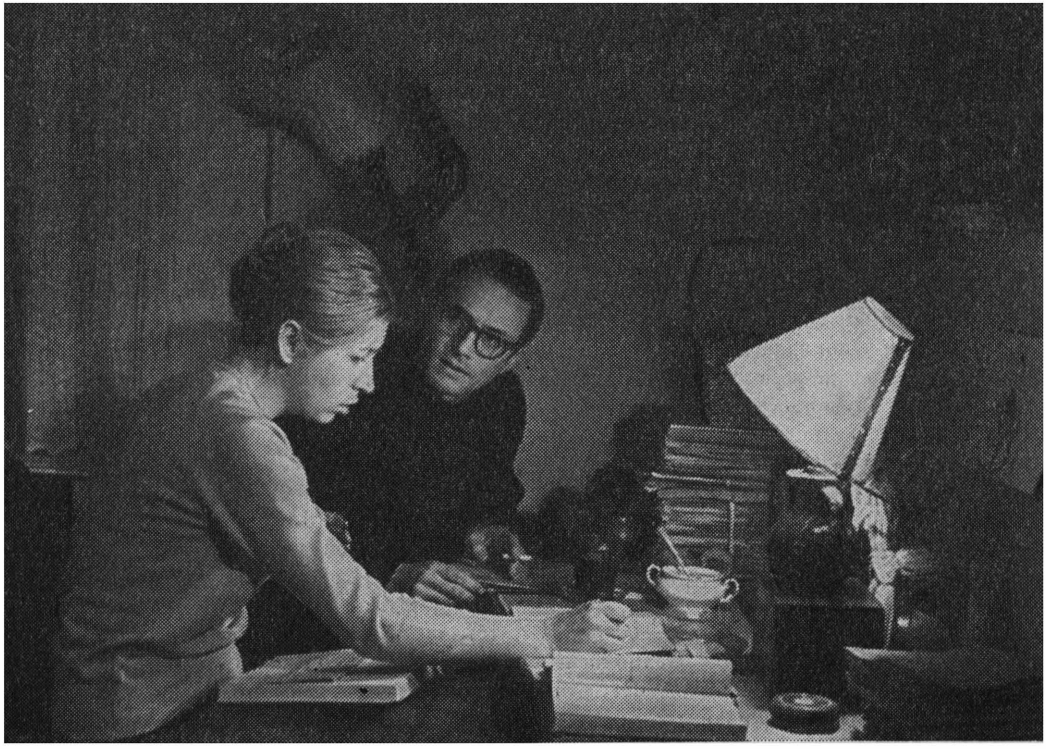
В уравновешенном, строгом, как бы лабораторно дозированном фильме Занусси присутствие реальности, трепетной, взывающей и провоцирующей дерзостную мысль, ощутимо в каждом кадре. Поле и лес, окружающие домик метеоролога Яна, дорога, проложенная вблизи, яблоки и соты, сложенные в чулане,— у Занусси это не аксессуары ностальгическо-лирических описаний тургеневского или бунинского плана.

Природа приобрела в картине новое качество, стала аргументом в споре между героями — Мареком и Яном, аргументом прямо не названным, но гораздо более убедительным, чем большинство высказанных. Вдруг размеренное течение словесных дебатов разрывает кадр: озябшая, нахохлившаяся ворона на ветке за окном. Это не ворон Эдгара По, произносящий зловещее и неотвратимое как судьба, «невермор», не загадочный ворон из третьей части «Дзядов» Мицкевича, о котором до сих пор дискутируют полонисты, не фольклорный символ мудрости.

У Занусси это просто птица, биологическая конкретность, поставленная в один ряд с отвлеченными истинами и доказательствами.

В фильме есть запорошенное поле, где можно разгребать руками снег и выдергивать горсти высохшей пахнущей морозом травы для лошадей, которых выпустили с фермы поразмяться. И поле это неожиданно начинает восприниматься как явление того же порядка, что и рассказ Марека о своих исследованиях поведения кристаллов в электромагнитном поле, как феномен того же порядка, что и гейзенбергово уравнение вещества и поля, содержащее, по словам создателя, «кроме трех естественных единиц меры еще только математическое требование симметрии».

В этом параллелизме — поле и уравнение поля — сфокусирована вся проблематика «Размышления». В сопоставлении конкретности и сознательного усилия исследователя далеким эхом слышится крик гетевского Фауста, обращенный к Духу земли: «Знай, равен я тебе!» В одном из эпизодов картины



«Размышление». Марек — Анджей Жарнецкий, Анна — Барбара Вжесиньска

Марек произносит буквально ту же фразу — в лекции о кристаллографии, которую читает крестьянам, произносит скучая, спокойно, без патетики и волнения, произносит как достоверный, твердо установленный факт, как расхожую истину. Физик Марек Кавецкий, по существу, идет дальше Фауста — он говорит, что человек природу обогнал, что человек подчинил ее себе, что в созидательных своих возможностях он превзошел ее. У физика Марека Кавецкого нет и тени того сомнения, того чувства бессилия, которое нахлынуло на Фауста. Это лишний раз подчеркивает значительность пути, который отделяет современного Фауста от его литературного предшественника.

Но в параллели Занусси — поле и уравнение поля — есть иная сторона, где явственна именно параллельность эмпирического мира и труда ученого, несводимость одного к другому, принципиальная их разнонаправленность. Занусси остро чувствует эту дилемму; «атомный век» в его картине воспринимается как некая сила, расколовшая реальность; ныне сосуществуют рядом два космоса — реальность поля, леса, снега, птиц, лошадей, яблок, мороза и реальность теорем, формул, структур, функций, воплощенных в машины, механизмы, здания. Технологическая эпоха лицом к лицу столкнула две системы бытия: одну — прихотливую и неисчерпаемую в своей изменчивости, всю сотканную из неожиданностей и случайностей; другую — размеренную и упорядоченную, из которой изгоняется все незакономерное и нелогичное, в которой роль случайности теоретически сводится к нулю. И эта вторая реальность, созданная человеком, равным природе, должна все время замыкаться в себе, должна — чтобы поддержать свое существование — отгораживаться от природы — источника непредвиденного, должна постоянно нейтрализовать это непредвиденное.

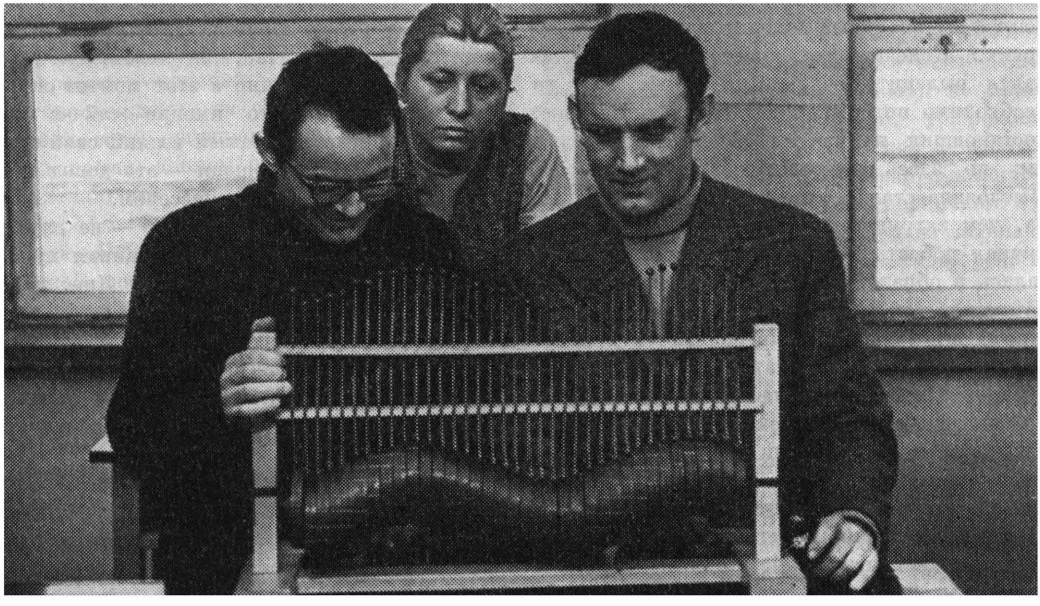
Марек — человек, идеально вписывающийся в рациональную реальность «технологического века». Он крупен, кажется мускулистым, в нем чувствуются сноровка, напор, энергия, в нем отсутствуют моменты рефлексии, задумчивости — традиционной черты ученых из беллетристики прошлого. Он весь — действие, движение к цели, к которой идет напролом, путем самым коротким. Его легко можно представить на фоне мерцающих и фосфоресцирующих панелей приборов, в современном, строго функциональном интерьере, в самолете или автомобиле, несущемся на полной скорости. Актер Анджей Жарнецкий играет Марека легко, без натужности. Характер, который должен вырастать из действия, из сюжета, и характер, конкретизированный Жарнецким, плотно накладываются друг на друга, между ними нет зазоров, оба характера неотделимы, они не мыслятся один без другого.

В Мареке Жарнецкого избыток черт «городских» — в одежде, в жестах, в манере разговаривать, даже в его растерянности, остро чувствующейся при встрече ученого с непривычным для него миром полей и лугов. В деревне Марек — пришелец из другого мира. Мареку здесь тесно, неуютно. Без обычных атрибутов своего существования — приборов, которые многократно увеличивают его способность видеть и слышать, без средств транспорта, которые увеличивают его способность передвигаться, без радио и телевидения, которые увеличивают его способность сноситься с миром, Марек чувствует себя неловко и почти беспомощно. Когда от него лично, от его тела, без поддержки изобретений и благ «атомного века», требуется конкретное физическое усилие, это усилие оказывается непривычным и трудновыполнимым. Марек апатично повисает на турнике, а в игре, когда, упершись локтем и действуя кистью руки, нужно прижать к поверхности стола кисть соперника, Марек так и не может одолеть Яна, хотя тот весит гораздо меньше. Марек не знает, как обращаться с лошадью и шутливо, чтобы скрыть растерянность, приказывает ей: «Подвинься». Он не только мыслью, но и существованием, всем бытием — внутри своей науки, внутри своего дела. Он отгорожен этим делом от того, что не зафиксировано в знаке или структуре. Неисчерпаемая, живая материя реальности вы-

текла из его мира, как песок из разжатой ладони. И дело отнюдь не в том, что Марек — носитель отвлеченного, спекулятивного знания; то знание, которое он производит, можно скорее назвать обезличенным. Физик Марек Кавецкий в «Размышлении» приобретает все черты автомата, прекрасно налаженного и отрегулированного для выполнения одной функции — безостановочно и неистово выстреливать столбцы цифр, графики, формулы. Когда Марек рассказывает своему товарищу и оппоненту Яну об экспериментах с кристаллами, в его повествовании фигурируют не собственные чувства исследователя, не логика и события пережитого поиска, но фотокопии схем и траекторий; это не предложение порадоваться успехам, адресованное другу, а суховатая информация, произнесенная с трибуны высокоученой конференции. Из поездки в США Марек привозит не собственные фотографии, не моменты подсмотренного и поразившего его быта, но слайды с видами Нью-Йорка, эти нагромождения кубов и параллелепипедов — обезличенное, стандартизованное туристское знание. Реальность Марека — это реальность обезлюдевшая, даже он сам как личность, как человеческое существо из этой реальности исключен. На фотографиях университетских лет, которые показал ему Ян, Марек с удивлением открывает, что у него оттопыренные уши, открывает еще кучу трогательных подробностей не просто забытых, а как бы никогда для него не бывших. И это безмерное удивление человека, открывшего, что у него есть прошлое, что в жизни его есть некое движение, независимое от движения его формул, его знания, оказывается очень существенным для понимания пути Марека, для всей картины Занусси.

Ян, напротив, есть некий аккумулятор, некая копилка человеческих, эмоциональных моментов бытия. Ничто пережитое не ускользает из поля его зрения и не теряется бесследно. Даже в знании его привлекает не строгая логичность формул и умозаключений, но именно личностный элемент — не спо-

«Размышление». Марек — Анджей Жарнецкий, Анна — Барбара Вжесиньска, Ян — Ян Мыслович



соб получить знания, но способ знание пережить, эмоционально с ним соединиться. После рассказа Марека о его экспериментах буквально встык даются размышления Яна о трансформациях идеи бесконечности в науке разных времен — от древних греков, которые бесконечность понимали как нечто несовершенное, до современности, где бесконечность — просто «прием для расчетов», значок, перевернутая на бок восьмерка. И потому после диаграмм и схем Марека экран заполняют книги. Камера выхватывает из них лишь изображения ученых — портреты, портреты, портреты... выхватывает не готовое знание, но живых в своей конкретности и неповторимости носителей знания. И если Марека мы искали в фаустовском кличе «Знай, равен я тебе!», то Яна, как жизненный принцип, как позицию в споре, мы без труда отыщем в том же творении Гете, в монологе из первого действия: «Увы, чего не мог постигнуть ты душой, не объяснить тебе винтом и рычагами!»

Марек и Ян поставлены режиссером в отношения спорящих, именно «поставлены в отношения», ибо спор этот странен, как бы односторонен, однобок. Яна играет непрофессиональный исполнитель — Ян Мысловић. Конечно же, постановщик постарался вылепить образ Яна таким, как то необходимо по смыслу действия; конечно же, постановщик направлял актера, руководил им; но здесь дебютантская неуверенность Мысловича стала скорее союзником режиссера, чем затруднением в работе, потому что личная робость Мысловича органически вписалась в образ Яна, стала неотъемлемой характеристикой экранного персонажа. В силу этого спор чаще всего превращается в монолог Марека, в серию атак Марека, Ян же отмалчивается или отвечает застенчивой, а то и просто виноватой улыбкой. В этом столкновении, в этой дискуссии стороной, активно противостоящей Мареку, является не Ян, но сам режиссер — аргументы, которые мог бы высказать застенчивый метеоролог, автор у него отнимает, почти незаметно для обоих оппонентов он вставляет эти доводы не в словесную ткань спора, но в образную ткань самого фильма. Вот один из случаев сознательного вмешательства режиссера: Марек и Ян с женой Анной (которую с удивительной естественностью сыграла Барбара Вжесиньска) совершают прогулку по шоссе в машине Марека. Яну предлагают занять место шофера, метеоролог не решается, заставляет себя упрашивать, наконец садится за руль. В машине царит напряжение: справится ли Ян? Сам водитель чувствует ответственность — боится просмотреть дорожный знак, опасается, что совершит фальшивый маневр, он замер, скован. Когда же этот короткий эксперимент кончается, Ян производит впечатление человека, пережившего несколько изматывающих минут, хотя, казалось бы, он должен испытывать удовольствие от самого процесса управления, от скорости, от власти над машиной.

А через несколько эпизодов камера следит за иной поездкой — в сани, куда брошено несколько охапок сена, уселись опять все трое — Марек, Ян и Анна; в меру резво трусит лошадь по заснеженной дороге, пассажиры по очереди хватают вожжи, отталкивают друг друга, хохочут от радости, от морозного воздуха, а в лица им летят комья снега из-под копыт. И уж, конечно, оба смеющихся героя не сознают, что именно в этот момент спорят друг с другом, что именно сейчас один из них высказывает самый веский свой аргумент. Поездка на лошади — это довод Яна, высказанный за него режиссером.

Недоверие режиссера к Яну — не случайный просчет, а вполне обоснованная художническая находка. К оппоненту Яна, к Мареку, режиссер не испытывает открытой антипатии, не указует на него осуждающим перстом, но отчетливо выражает свое несогласие с заезжим физиком, хочет, чтобы личность Марека «вызвала в зрителе некоторую тревогу». Более того, в этой паре — Ян и Марек, в этой элементарной структуре — Ян оказывается величиной постоянной, личностью, не испытавшей трансформаций на протяжении сюжета, в то время как Марек к финалу совершает такие поступки, на которые вряд

ли решился бы Марек начальных эпизодов,— читает Декарта, хотя раньше говорил, что не успевает просмотреть даже третью часть статей по специальности; отказывается от мысли вернуть Яна, окопавшегося в глуши, в город, в институтские лаборатории; обещает еще раз приехать сюда, на далекую метеостанцию. По существу, Ян выходит из спора победителем. Но Занусси запрещает зрителю в полной мере ощутить торжество метеоролога. (В интервью, данном после фильма, режиссер был даже еще более категоричен: «Ян полагает, что важнее всего — найти себя... но, в конце концов, это не значит, что Ян несомненно прав».)

Полуруссоистская позиция Яна видится Кшиштофу Занусси лишь как возможный аргумент, как иная возможность бытия, не учтенная детьми «атомного века», но отнюдь не как судьба-эталон, не как безоговорочный образец для подражания. Видимо, поэтому режиссер подчеркивает исключительность Яна, его житейскую незадачливость. Ян, увлекавшийся альпинизмом, пережил в горах катастрофу. О ней в фильме говорится глухо, в чем заключалась она, как протекала — неизвестно, указывается только, что после катастрофы Ян полгода пролежал в больнице и был на краю смерти. Но вот на экране появляется фотография — цепочка альпинистов совершает восхождение на снежную гору, и мы, зрители, остро ощущаем, что в этом простеньком кадрике, данном общим планом, — весь эмоциональный итог, вынесенный Яном из катастрофы. В любительском снимке, сопровождающемся пронзительной «космической» музыкой, поражает прежде всего громадность вздыбившейся, застывшей в граните материи и малость человека, отправившегося на ее завоевание. После фотографии основным для нас компонентом в фигуре Яна становится отчетливое понимание того, что материя для него есть непосредственная, всегда наличная данность, которую никогда не удастся полностью загнать в формулы и тем самым как бы рассеять, уничтожить. В утверждении этой мысли — пафос личности Яна.

Позже мы сталкиваемся еще с одним по-

«Размышление». Анна — Барбара Вжесиньска

следствием катастрофы. В гостиной домика после вечернего чая идет неторопливый разговор о Чехове. Вдруг Ян прерывает ленивую глубокомысленность беседы — начинает говорить о смерти писателя, о том, как умирающий Чехов с улыбкой попросил шампанского. Порыв Яна — не просто стремление поведать поразительный факт, в нем прежде всего заметен какой-то повышенный интерес к самому моменту смерти, к самому мгновению встречи человека с непзбежным. При всем этом режиссер отнюдь не акцентирует черты болезненности, ущербности; интерес Яна скорее читается как доказательство исключительности, экстраординарности, если слово это понимать в его первичном, буквальном значении, вытекающем из латинских корней «экстра ордине» — «вне ряда», «вне порядка».

Говоря о Яне, мы упоминали руссоизм. У самого режиссера в первоначальных заготовках к картине была сцена, задуманная на основе иконографических изображений Франциска Ассизского — Ян с птицами; но несмотря на эти обращенные в прошлое ассоциации Ян — фигура, насущную потребность в которой ощутила сама новейшая наука. На XI конгрессе историков науки, состоявшемся в Варшаве, Джон Бернал и его

сотрудник А. Маккей предложили вещь парадоксальную, но, по всей видимости, глубоко оправданную: необходимо, чтобы в каждом научном коллективе существовала «должность Сократа или королевского шута, которую занимал бы человек, способный задавать глупые вопросы».

Знаменательно, что Занусси придал своему герою этот необходимый, по мысли Бернала, элемент шутовства — Ян изобретает некую бессмысленную машину, «денатуратор», все назначение которой в том, чтобы периодически включать лампочку и звуковой сигнал. В интервью режиссер настойчиво предлагает воспринимать это изобретение как дурачество. И подобный штрих к портрету героя прекрасно согласуется с авторским убеждением, что путь Яна не может быть панацеей от всех трудностей современной науки, что это путь для единиц, для немногих. Потому что, как бы ни многолюдна была пьеса, в ней всегда достаточно одного шута. Перепроизводство же шутов само по себе — трагедия.

В сущности, автор «Размышления» не идентифицируется полностью ни с одним из своих героев, ибо видит ограниченность, отсутствие универсальности, всеприложимости, характерное для норм бытия каждого из них. Марек — это не вся наука, так же как Ян — не вся природа и тем более не вся жизнь. Противостояние Марек — Ян не исчерпывает у Занусси все возможности конфликтов, порождаемых прогрессом науки. В силу этой несоизмеримости судеб героев с делом, которому они служат, режиссеру удается избежать ошибки, столь популярной в беллетристике, где нравственная оценка одного из героев распространяется в лучшем случае только на теорию, которую тот собой представляет.

В фильме Кшиштофа Занусси мы явственно ощущаем за героями нечто большее, чем сами герои,— неудержимый ход человеческого познания, на короткое время в своем бесконечном движении принявший форму «атомного века» и таящий в себе свои специфические, грозные и ждущие исследования противоречия.

Люди и знаки в фильме Войцеха Хаса

Ян Березницкий

«К у к л а» («Lalka»). Сценарий Войцеха Хаса и Казимежа Брандыса по роману Болеслава Пруса. Режиссер Войцех Хас. Оператор Стефан Матыяшкевич. Художники Ежи Скаржинский и Адам Новаковский. Композитор Войцех Килар. Творческий коллектив «Камера» (Польша).

Писать об экранизациях легко. Посмотришь фильм, перечтешь книгу. Обратишь внимание на сходства и различия. Похвалишь за первые (верность оригиналу), пожуришь за вторые (обеднение его же). Или наоборот: за сходство упрекнешь (рабская дословность), за отступления похвалишь (творческий подход). Приведешь цитату из Достоевского — насчет тайны, коей обусловливаются неудачи попыток перевести произведения повествовательного жанра в жанр драматический. И во всех случаях будешь чувствовать себя умнее и проницательнее авторов фильма.

Писать об экранизациях трудно. Трудно хотя бы потому, что отлично понимаешь, как легко писать по приведенной выше схеме. И вместе с тем сознаешь: как ни вертись, как ни иронизируй, но и тебе из этой схемы не вырваться. Сколько ни тверди самому себе, что кино самостоятельное искусство, но смотреть и оценивать фильм безотносительно к роману, на основе которого он сделан, все равно не сможешь. А если сможешь, то ты либо плохой зритель, либо плохой читатель.

Есть, правда, еще один вариант, еще одно «либо». Английскую «Угловую комнату» или, скажем, американского «Спартака» никто у нас не сравнивал с романами, по которым они были сняты. Обе эти ленты обычно воспринимались сами по себе, судили о них по их чисто кинематографическим достоинствам. Но этот вариант к фильму и роману, о которых ниже пойдет речь, отношения не имеет.

Ибо речь пойдет о фильме «Кукла» — экра-

низации одного из самых популярных, самых читаемых романов польской классической литературы.

Вообще-то говоря, «самый читаемый» еще не значит «самый лучший». «Роковая любовь» (перевод с французского), над которой проливала слезы горьковская Настя, читаема была не меньше, чем «Мадам Бовари». Популярность «Ключей счастья» ничуть не уступала популярности «Анны Карениной». В польской литературе тоже есть свои «романы для горничных» — тираж какой-нибудь «Прокаженной» намного превышал в свое время тираж той же «Куклы».

Здесь меня, вероятно, поправят: упомянут о «проверке временем», каковую выдержали «Анна Каренина» и «Кукла» и не выдержали «Ключи счастья» и «Прокаженная». И вообще (слышу я голос читателя) кощунственно даже сравнивать: популярность популярности рознь, это все знают.

Все это так, но не забудем все же, что существуют и режиссеры, и читатели, которые в «Мадам Бовари», и в «Анне Карениной», и, скажем, в драйзеровском «Финансисте» вычитывают прежде всего «роковую любовь». Саму схему, сами перипетии этой действительно роковой — для героев и героинь вышеназванных романов — любви. А эта схема и эти перипетии (взятые сами по себе), по сути, идентичны. И в «Финансисте» и в «Роковой любви». И в «Прокаженной» и в «Кукле». Не лишне, вероятно, добавить для страховки, что в одном случае схемой и перипетиями все и исчерпывается, в другом — они не более чем костяк, несущая конструкция.

Все это необходимо иметь в виду прежде всего потому, что сама киноадаптация столь многоплановых, многосложных романов, как «Кукла» или «Анна Каренина», почти всегда ведет к большему или меньшему обнажению того, что я назвал несущей конструкцией.

●

«Кукла» Болеслава Пруса вышла в свет отдельным изданием в 1890 году. «Кукла» Хаса появилась на экране в 1968-м.

«Кукла»

Роман Пруса был, по существу, первым крупным произведением польской прозы, ставшим вровень с выдающимися созданиями польской романтической поэзии. Первым значительным произведением, знаменовавшим приход в польскую литературу и новых проблем и новых средств выражения. Романтическому порыву юного графа Кордиана, героя одноименной драматической поэмы Юлиуша Словацкого, пришла на смену трезвая расчетливость сорокалетнего варшавского купца Станислава Вокульского, героя прусовской «Куклы».

Романтический порыв, романтическое одушевление не оставляли польскую литературу и после «Куклы». Противопоставление романтического мифа грубой реальности, иллюзий — правде стало одной из центральных проблем польского искусства. Оно, это противопоставление, лежало в основе и многих выдающихся фильмов так называемой «польской школы», фильмов, определивших собой облик польского кино конца 50-х — начала 60-х годов.

Во второй половине 60-х годов наметился, однако, некоторый перелом. И в литературе и в кино отчетливо проявилась тенденция к своеобразной «реабилитации» романтических ценностей. Если в 1960 году экранизация «Крестоносцев» Сенкевича казалась и действительно была чем-то чужеродным на общем фоне кинематографической продукции тех лет, то к концу десятилетия фильмом, быть может, более всего определяющим интерес польского кино к национальной классике, стал «Пан Володыёвский» — экранизация романа того же Сенкевича.

Антиподы в литературе, Сенкевич и Прус, работали над своими романами в одни и те же годы: «Пан Володыёвский» и «Кукла» вышли в свет почти одновременно, с разрывом в несколько месяцев. Миф и правда шли рядом, бок о бок. Кинематографическую «Куклу» и кинематографического «Пана Володыёвского» тоже разделило всего несколько месяцев.

Судьба их только в одном оказалась схожей — зритель (польский) валом валил и на фильм Войцеха Хаса и на фильм Ежи Гофмана. Впрочем, это можно было предвидеть еще до начала съемок: с коммерческой точки зрения, экранизация столь популярных романов, как «Кукла» и «Пан Володыёвский», почти всегда оказывается беспроигрышной лотереей.

Однако, как было уже выше сказано, популярность популярности рознь. Фильм «Пан Володыёвский» одним понравился больше, другим меньше, но особых споров не вызвал, за живое никого не задел. И академик-литературовед, и кинорецензент, и просто зритель — все они, видимо, смотрели фильм одними и теми же глазами, «вычитывали» в нем (как и в романе Сенкевича) примерно одно и то же.

С «Куклой» было не так. Хоть и она тоже понравилась одним больше, другим меньше. Но «Кукла» — роман — Святыня, роман — Национальное Достояние, нечто находящееся во всеобщем пользовании и в то же время ощущаемое каждым как его личная, кровная, неотъемлемая собственность. Хас, конечно, сознавал, что подавляющее большинство его соотечественников, как ни убеждай их в самостоятельной, автономной ценности произведения киноискусства, придут в кино не для того, чтобы познакомиться с новой «Куклой», но для того, чтобы увидеть старую, хорошо каждому известную «Куклу» Пруса.

Отсюда — противоречия фильма, его слабости. Отсюда непоследовательность его художественного решения.

●

Непоследовательность можно усмотреть прежде всего в разрыве между драматургией фильма и его режиссурой. Непоследовательность эта, однако, по-своему вполне последовательна, в ней есть своя логика, свой расчет.

В романе множество сталкивающихся, переплетающихся между собой сюжетных линий и, соответственно, множество персонажей, чьи судьбы так или иначе связаны с судьбой главного героя. Очень многое из этого множества в фильме сохранено, хотя иные судьбы исчезли, а некоторые линии превратились в знаки.

Сохранилась в фильме, например, девушка-проститутка, которую Вокульский встретил в костеле, привел к себе (так в романе), уговорил оставить стезю порока, помог обучиться швейному делу, снял для нее комнатку, дал денег на обзаведение. Все это, разумеется, в чисто филантропических целях.

Первая встреча Вокульского с девушкой — в фильме и единственная. Это один из лучших, наиболее запоминающихся его эпизодов. В отличие от романа душеспасительный разговор Вокульского с девушкой происходит не у него, а у нее. Выйдя из костела, он идет вслед за ней по той части города, которая примыкает к берегу Вислы. Раскачивающейся, зазывно-жалкой походкой она идет чуть поодаль от него — чтобы не скомпрометировать — и время от времени бросает на клиента (у нее нет пока оснований думать о нем иначе) кокетливый взгляд. Путь их лежит через свалку: горы мусора, нечистоты, обглоданный конский скелет, развалившиеся хибары, грязные де-

ти в лохмотьях, пьяницы, нищие... Грандиозная кинематографическая фреска — образ человеческого горя, отчаяния, нищеты.

Этот долгий молчаливый проход отнюдь не воспринимается в фильме как проходной эпизод. Зритель ставит его в связь и с самыми первыми кадрами ленты, где тоже возникала — еще до титров — свалка с нечистотами, и со многими другими эпизодами, где еще и еще раз появлялись на экране мусор, помои, гнющие отбросы: страшный мир, грязный мир, мертвый мир — один из пластических лейтмотивов картины.

Однако этот пластический лейтмотив, эта, если можно так выразиться, «режиссерская драматургия» существует в фильме вне связи с собственно драматургией. Эпизод с девушкой, который сам по себе никак не назовешь иллюстративным, в ряду других эпизодов фильма, в сюжетной сцепке с ними, воспринимается как чисто иллюстративный. Ибо девушка — драматургическое оправдание эпизода — существует в нем лишь как иероглиф. Как обозначение связанной с нею в романе сюжетной линии. Самой же «линии» в фильме нет. Ружье не стреляет.

Но Хас знает, что не читавших роман среди зрителей его фильма будет ничтожно мало. И потому, хоть ружье не стреляет, зритель все равно услышит звук выстрела. Нужды нет, что в драматургии фильма сцена с девушкой лишняя. Хас (только так можно, вероятно, объяснить драматургическую необязательность этого эпизода) берет в расчет другую драматургию. Драматургию зрительского восприятия. Которое само восполнит недостающие звенья. Даже если тема или сюжетная линия только обозначены.

То, что Хас «пропустил» страницы, рассказывающие о судьбе бывшей проститутки, так и не ставшей (в его фильме) швеею, вызовет, вероятно, нарекания не у очень многих. Такого рода иероглифы и рудименты еще полбеды. Хуже, когда в подобный же иероглиф превращается в фильме Войцеха Хаса такая первоплановая фигура, как Игнаций Жецкий.

Хас отвел ему довольно много экранного времени. Им фильм начинается, им же заканчивается. И однако, если отвлечься от романа и проследить, чем же занят Жецкий в фильме,

«Кукла»

то окажется, что он фигура чисто служебная и в общем-то малообязательная.

Жецкий служит приказчиком в лавке Вокульского. А Вокульский — главный герой фильма. Так что сюжетно все как будто бы оправдано, и не стоит удивляться тому, что этот сухонький старичок почти все время мельтешит на экране. Тем более что, как и в книге, он не только приказчик, но и друг владельца лавки. Однако, в отличие от романа, «друг» здесь тоже не более чем функция. Такая же, как «приказчик». И потому Жецкого, каким он представлен в фильме, хочется назвать не «другом», но «наперсником» героя.

Как всякий наперсник, Жецкий в фильме занят в основном тем, что выслушивает признания Вокульского, его сентенции. А признания эти и сентенции во многих случаях тоже суть иероглифы, знаки.

Так, если кинематографический Вокульский, обращаясь к своему кинематографическому наперснику Жецкому, произносит: «Уши вянут от ваших громких фраз, которые ровно ничего не значат»,— то сама по себе, только в контексте фильма, эта сентенция «ровно ничего не значит». Для зрителей же, которые «держат в уме» роман Пруса, она служит своеобразным раздражителем. На место иероглифа подставляется проблема, этим иероглифом обозначенная.

Но ведь проблема эта одна из ведущих в романе Пруса. Вечная проблема польского искусства — разлад между словом и делом, между мечтой и действительностью. Свести эту проблему к ее словесному определению (благо в тексте романа есть подходящая сентенция) позволительно в крайнем случае рецензенту. Но кинодраматургу намек на проблему не нужен, раз самой проблемы нет. Как и в случае с девушкой, ружье не стреляет.

●

Вернемся, однако, к Жецкому. Хотя мы его, собственно, и не покидали. Ведь все те «проблемы», о которых у нас зашла речь, воплощены в романе Пруса отнюдь не в сентенциях и даже не в «ситуациях», но в человеческих судьбах. В деяниях и поступках персонажей, в их образе мыслей, в их характерах. В притягиваниях и отталкиваниях между ними.

Игнаций Жецкий в фильме лишен биографии. Лишен характера и поступков. Нет ни притягиваний, ни отталкиваний между ним и другими персонажами. В первую очередь между ним и Вокульским. Если не считать, конечно, взаимоотношений служебно-бытовых (хозяин—приказчик) и служебно-драматургических (герой—наперсник).

А между тем на взаимодействии между этими двумя фигурами в значительной мере и построена проблематика романа. И поэтому то обстоятельство, что вместо одной из этих фигур на экране лишь ее иероглиф, знак, бледное пятно, во многом обесцвечивает и обескровливает также и вторую фигуру. То же самое произошло бы, вероятно, с Дон-Кихотом, если бы Санчо в каком-нибудь предполагаемом кинодайджесте превратился в фигуру только служебную: оруженосец при рыцаре.

Впрочем, если уж на то пошло, то безумного рыцаря способен напомнить у Пруса скорее Жецкий с его простодушной и жалкой мечтательностью, смешным и безвредным бонапартизмом (от которого в фильме остался только «знак» — бюстик Наполеона в комнате старика). Бывший солдат, сражавшийся когда-то за дело свободы и с нетерпеливой стариковской пылкостью ожидающий, что вот-вот снова раздастся призывный звук трубы, он живет (и умирает) в мире романтических иллюзий. В мире, созданном для него поэтами.

Но в том-то и дело, что сам Вокульский, трезвый и расчетливый спекулятор, тоже сражавшийся когда-то за дело свободы и даже побывавший в Сибири, а ныне, если и ожидающий чего-то помимо исполнения своих любовных мечтаний, то не зова трубы, а очередных барышей,— сам Вокульский тоже живет в этом мире. Он, правда, способен на гневную филиппику о «громких фразах, которые ровно ничего не значат», и в приступе досады может даже отшвырнуть в сторону томик Мицкевича: «Вот кто отравил два поколения»,— но «отравлен» и он сам. В нем, рыцаре перво-

начального накопления, тоже, как и в Жецком, есть что-то от рыцаря печального образа. Или — если уж вслед за автором фильма попробовать выискать подходящую сентенцию в тексте романа — от «чистокровного польского романтика, который вечно ищет чего-то нереального».

Такого Вокульского в «Кукле» Хаса нет. Жецкого же, по сути, нет в ней вообще никакого. В этом, быть может, главная причина столь чуждой обычно работам Хаса линейности его ленты. Ибо трехмерность роману Пруса сообщала прежде всего сложная диалектическая взаимосвязь этих двух гениально написанных фигур, столь разительно друг с другом несхожих и в то же время воплощающих — каждый по-своему — определенные стороны национального характера.

Лишить «Куклу» этой взаимосвязи — значит обнажить ее несущую конструкцию, превратить роман Пруса почти что в историю... роковой любви.

Потому что из всех сюжетных линий романа подробно разработана в фильме только одна. Линия взаимоотношений Вокульского с прекрасной аристократкой Изабеллой Ленцкой. История роковой любви финансиста.

●

В роли Изабеллы Ленцкой — Беата Тышкевич. Точнейшее попадание. Ее Изабелла убеждает даже не с первого появления на экране, а задолго до того — едва только вы узнаёте, что роль эту в фильме исполняет Беата Тышкевич.

В многочисленных интервью, дававшихся ею в ходе съемок фильма, актриса выступала в качестве адвоката Изабеллы. Защищала она ее в первую очередь от автора романа. Тот, полагала она, несправедливо отнесся к своей героине. Она же, Беата Тышкевич, разглядев подлинную сущность Изабеллы, намерена ее реабилитировать. Героиня «Куклы» в ее исполнении предстанет на экране не холодной бездушной куклой, какою ее изобразил Прус, но тонко чувствующей, живущей богатой внутренней жизнью женщиной.

«Кукла». Игнаций Жецкий — Тадеуш Фиевский

Но высказывания — высказываниями, а героиня «Куклы» предстала на экране точнехонько такой же, как в романе. Реабилитация, по счастью, не состоялась.

Впрочем, убежденность актрисы в том, что ее «кукла» не кукла, а хорошая женщина (Прус об Изабелле: «дурная женщина»), несомненно пошла фильму на пользу. Именно эта убежденность и помогла исполнительнице столь полно идентифицировать себя со своей героиней. Ведь особам, принадлежащим к тому женскому типу, который — плохо ли, хорошо ли — воплотил Болеслав Прус в образе Изабеллы Ленцкой, как раз в высокой степени и свойственна убежденность в том, что они невинные страдалицы, не понятые и не оцененные окружающими. Произошло нечто вроде перенесения, подстановки: отношение исполнительницы к своей героине оказалось спроецированным на отношение героини к самой себе.

А то, что Изабелла Ленцкая при всей ее замороженности и аристократической кукольности не превращается все же в фигуру плоскую, однозначную, так это тоже отнюдь

не вопреки автору романа. В пределах этой (отрицаемой ею) кукольности Беата Тышкевич в роли Изабеллы восхитительно разнообразна. Особенно хороша она в парных сценах с Вокульским. Любовь галантерейщика раздражает ее и трогает, забавляет и сердит. Иногда она даже способна уделить ему частичку того сострадания, которое испытывает к самой себе: у него как-никак тоже драма — вслед за исполнительницей, признавшей это в одном из своих интервью, драму Вокульского готова признать и ее героиня. Что, конечно, еще больше возвышает Изабеллу в собственных глазах: он-то ведь ее драмы понять не в силах. Безупречная точность психологического рисунка, его аналитичность и изящество — «антипрусовские» намерения не в счёт, речь идет о результате — делают работу Беаты Тышкевич истинно «прусовской». Из-за чего, подчеркну это еще раз, фильм Хаса не превращается в «Роковую любовь».

●

В «Роковую любовь» фильм не превращается еще и потому, что помимо очень прусовской Изабеллы, не вполне прусовского, но по-своему весьма интересного и убедительного Вокульского (о нем речь впереди), в «Кукле» Хаса есть еще один, на этот раз совсем не прусовский — пожалуй, даже «антипрусовский» — персонаж. Варшава.

Варшава, город где живут его герои, входит как полноправный персонаж в образный мир и других фильмов Хаса. Более того. Она-то во многом и создает этот образный мир. В «Общей комнате» это была Варшава конца тридцатых годов нашего века. В «Петле» — Варшава конца пятидесятых. Но каждый раз это была Варшава Войцеха Хаса.

В «Кукле» перед нами Варшава семидесятых годов прошлого века. И снова это, в первую очередь, Варшава Хаса.

Варшаву «Петли» и даже «Общей комнаты» зритель (польский, разумеется) имел возможность соотнести с реальной Варшавой, в которой он сейчас живет или которую помнит. Он узнавал ее внешние приметы, и хоть сам образ города был в фильмах Хаса необычен, странен, это не вызывало протеста: в конце концов, у каждого из нас — а у художника тем более — своя Варшава (своя Москва, свой Ленинград).

Но Варшава конца прошлого века для современного польского читателя (он же зритель) только одна — Варшава Болеслава Пруса.

Действительность, изображенная в романе, Пруса, стала той первичной действительностью, с которой зритель соотносит увиденное на экране. И говоря: «не так», имеет в виду не только «не так, как у Пруса», но и, главным образом, «не так, как в жизни». Причем в отличие от «Петли», с ее почти что сегодняшней, пусть странной, «хасовской», но вполне реальной и узнаваемой Варшавой, узнаваемость тех или иных реалий в «Кукле» в гораздо меньшей степени влияет на «так» или «не так» зрителя. В расчет берется — большей частью, наверное, бессознательно — сам образ города, его «воздух».

Польскому читателю, который видит свою столицу, какою она была пять лет назад, «изнутри» — глазами Пруса,— показалась бы, вероятно, странной и недостоверной всякая иная, увиденная со стороны, Варшава.

Например, Варшава Блока.

Вспомнить о ней тем более уместно, что Варшава хасовской «Куклы» удивительно похожа на Варшаву «Возмездия».

Обе они серые и дремотные. «В лучах больной зари» предстает перед русским поэтом столица Царства Польского. В Варшаве Хаса тоже есть что-то болезненное, гиблое. И вообще, какое из блоковских определений ни взять — тоскливая... пасмурная... грязная... сонная... больная... усталая,— каждое из них придется в самый раз и Варшаве Хаса. Обе эти увиденные со стороны Варшавы ничем не напоминают шумную и красочную Варшаву Пруса.

В ленте Хаса та же, что и у Блока в «Возмездии», атмосфера «наглого насилья». То же ощущение духовного безвременья, опущенных крыльев, обреченности деяния в этой (по Блоку) «стране больной и сонной».

«Кукла». Станислав Вокульский — Мариуш Дмоховский, Изабелла Ленцкая — Беата Тышкевич

И конечно же, символика блоковской Варшавы (так же как Варшавы Хаса) есть символика не только, так сказать, пространственная, но и временна́я. «Воздух» этой Варшавы — воздух века.

Век девятнадцатый, железный,
Воистину жестокий век!
Тобою в мрак ночной, беззвездный
Беспечный брошен человек.
В ночь умозрительных понятий,
Матерьялистских малых дел,
Бессильных жалоб и проклятий
Бескровных душ и слабых тел!
С тобой пришли чуме на смену
Нейрастения, скука, сплин,
Век расшибанья лбов о стену,
Экономических доктрин,
Конгрессов, банков, федераций,
Застольных спичей, красных слов,
Век акций, рент и облигаций
И мало действенных умов.

Здесь все — каждая строка, каждый образ, каждое определение — приложимо к «Кукле». К «Кукле» Пруса — безоговорочно. С «Куклой» же Хаса строки эти можно соотнести только имея в виду режиссерский «воздух» фильма. То есть ту атмосферу глухого безвременья, которая воплощена постановщиком в мертвом мире его странно-дремотной и (как у Блока) какой-то «задворочной» Варшавы. Задворочной, однако, не только своими задворками — город предстает в ленте некоей гигантской свалкой нечистот,—но и усталой роскошью аристократических салонов: вещи, вещи, вещи, столь же мертвые, как их владельцы, как обглоданный лошадиный скелет на свалке.

И тем самым «воздух» хасовской Варшавы становится как бы экранным эквивалентом той атмосферы «общественного разложения», которую, по словам Пруса, он стремился воплотить в романе. Судьба Вокульского, продолжает автор,— один из симптомов этого разложения: «люди незаурядные наталкиваются на тысячи препятствий». Поэтому «расшибанье лбов о стену» — это и о Станиславе Вокульском.

Вокульского в фильме Хаса играет Мариуш Дмоховский. Он же исполняет главную роль в сценической адаптации романа — спектакле «Пан Вокульский», поставленном Адамом Ханушкевичем незадолго до выхода на экран хасовской ленты. И все же Вокульский фильма и Вокульский спектакля — два разных Вокульских.

«Пан Вокульский». Сцена из спектакля театра «Повшехны». Станислав Вокульский — Мариуш Дмоховский (в центре)

В Вокульском, каким он предстает на экране, и в помине нет того безумия любви, того счастья любви, которые нет-нет да переполняют все существо сценического Вокульского. Любовь экранного Вокульского тяжела и безрадостна. Дмоховский в фильме с самого начала играет обреченность своего героя. Не только обреченность его любви, но вообще — обреченность.

«В вас живет средневековый рыцарь»,— говорит Вокульскому Казимера Вонсовская (в романе и в его театральной версии — один из центральных персонажей; в фильме — не более чем «знак»). В Вокульском спектакля есть что-то рыцарское — соединенная с трезвостью безоглядность, романтическое одушевление, одержимость, с которыми он бросается в бой, пытаясь завоевать Изабеллу, и, опять-таки словно бросаясь в бой, так же одержимо ищет путей общественного утверждения своей личности (очень важный мотив спектакля Ханушкевича). Пусть и то и другое оказывается в конце концов сражением с ветряными мельницами, но это все-таки сражение, а не «расшибанье лбов о стену». У экранного же Вокульского в самой его трезвости и в самой энергии есть что-то погасшее, усталое.

Хасу как художнику свойственна система сквозных, повторяющихся метафор. Об одной из них — свалке нечистот, которой фильм начинается и которая потом возникает в нем снова и снова,— уже упоминалось. Знакомя нас с Вокульским — в прологе, который идет до титров,— режиссер прежде всего фиксирует наше внимание на его руках — ободранных, исцарапанных, окровавленных. Это завсегдатаи трактира, где молодой Стась служит половым, решили подшутить над ним: не выпускают из подвала, куда он спустился за чем-то,— захлопывают крышку люка, бьют каблуками по пальцам, которыми он судорожно вцепился в край люка. Впрочем, это даже не шутка, а скорей урок: знай, мол, сверчок, свой шесток — половой, а туда же, книжки читает, какую-то диковинную машину мастерит и — подумать только! — собирается ехать учиться в Киевский университет.

Обо всем этом — книжках, машине, университете — мы узнаем из отрывочных реплик в том же прологе. Эта брошенная на ходу информация так и остается информацией, иероглифом, долженствующим обозначить одаренность Вокульского, выламывающегося этой одаренностью из своей среды. Но руки Вокульского, его сильные мужские руки, окровавленные и изувеченные, — это не драматургический иероглиф, это кино. И когда уже к концу фильма Вокульский, отчаявшийся и изверившийся, решит покончить с собой и стрелочник, под грохот приближающегося поезда, стащит его силком с железнодорожного полотна, Хас снова покажет нам его руки, и снова они будут грязные, окровавленные, страшные. Но это будет потом, а пока, в прологе, он, выбравшись наконец из подвала, выносит на свалку ведро с мусором. И, задумавшись, глядит на эту гору гнющих отбросов. И вот на этих-то отбросах, на его задумавшемся лице, на ведре с помоями, ко-

торое он держит в искалеченных руках, идут титры.

Потом мы снова увидим и тот же самый трактир, и ту же самую — гниющую и вечную — мусорную кучу, и такого же молоденького полового с ведром помоев в руках. Только лицо у него будет не задумавшееся, а озлобленное. А сам Вокульский, постаревший лет на двадцать, будет стоять чуть поодаль — задумавшийся, как тогда. В мертвом мире застыло и само время: все возвратилось на круги своя — что толку в его миллионах, раз куча все на месте?..

...Живи еще хоть четверть века—
Все будет так. Исхода нет.

Нет исхода, и некуда приложить свои силы: «люди незаурядные наталкиваются на тысячи препятствий». Еще один поворот, еще одна модификация постоянной темы Войцеха Хаса. Темы одиночества человека во враждебном ему мире.

Выделив из многопланового романа только эту одну тему, Хас-режиссер разработал ее глубоко и интересно. Разработал, однако, чисто режиссерскими средствами, независимо или почти независимо от драматургии фильма. Ибо как драматург он выделил из романа лишь его несущую конструкцию, сюжетный костяк, в остальном ограничившись системой намеков и обозначений. Фильму не хватает цельности. Не хватает широты дыхания. Ему многого не хватает.

И все же как-то рука не поднимается кинуть за это в Хаса камень. Ведь экранизация таких эпических гигантов, как «Кукла»,—это тоже своего рода расшибанье лбов о стену (см. ссылку на Достоевского в начале статьи).

В поисках права на экран

Робер Грилье

Мы предлагаем вниманию читателей статью французского журналиста Робера Грилье, напечатанную в журнале «Имаж э сон» (1970, № 239) и публикуемую нами под названием «В поисках права на экран». Автор затрагивает в ней ряд вопросов, которые редко поднимаются в кинопрессе и представляют интерес для всех, кто обеспокоен положением в кинематографе Запада, французском в частности. Для обоснования своих тезисов Грилье привлек высказывания кинематографистов, не случайно именуемых «проклятыми», то есть теми, кто упорно идет против течения, хотя и с разными задачами.

Почему с экранов Франции почти совершенно исчез образ труженика, рабочего, крестьянина, среднего интеллигента? Этот вопрос давно задают себе трезвые умы во Франции. Задают. И часто не ищут ответа. Робер Грилье пытается найти этот ответ, хотя и не понимает до конца, что борьба «внутри системы» вряд ли даст какие-либо ощутимые результаты, пока не будет изменена политическая структура общества. Он, правда, говорит о необходимости ее изменения, но глухо и тут же ссылается —не без иронии — на то, что, как утверждают иные, в кино «нельзя заниматься политикой».

Статья Грилье показывает, что власть предержащие в области кино во Франции рассматривают это искусство лишь как средство развлечения. Тезис руководителя Национального киноцентра Р. Асту о том, что кино должно быть «антиусталостью», наглядно подтверждает подобную направленность официозных установок. Вот отчего лишаются постоянной работы в кино те люди, которые хотят показать на экране истинный характер социальных отношений в стране, показать, что идет процесс все большего углубления общественных противоречий.

Опираясь в своей статье на высказывания режиссеров разных поколений и разных убеждений, автор достаточно аргументированно и ясно показал, в каких условиях работают (или не работают) те из мастеров французского кино, кто не хочет идти проторенными тропами, кто рискнул вступить в борьбу с молохом капиталистической бюрократии, кто отказывается спекулировать на эротике, насилии, человеконенавистничестве.

Задавшись целью провести анкету о положении во французском кино, мы решили в первую очередь рассмотреть его с точки зрения того, какие картины не снимаются. Не дремлют ли в ящиках столов продюсеров и режиссеров определенные сценарии, и если да, то что за фильмы не удается ставить, каковы препоны, мешающие работе режиссеров?

Мы не были так уж наивны при этом, но нам хотелось выяснить некоторые подробности, тем более что отвечавшие сразу же заговорили о кризисе во французском кино, маразме, цензуре, конце системы «звезд» и т. д. Мы не отвергаем эти проблемы, о них речь

еще впереди. Наш первоначальный замысел родился в результате суммарного анализа фильмов 1968 года и опирался на статистические данные по 46 французским или совместным картинам, в которых режиссером был француз. Выявилась следующая профессиональная принадлежность главных героев этих фильмов: полицейские, тайные агенты (16), убийцы, гангстеры, военные преступники, шпионы, шпионки (13), благородные принцы, принцессы, Дон-Жуан (11), артисты, художники, скульпторы, певцы (более или менее удачливые) (6), фермеры (6), бизнесмены, дельцы (5), бездельницы из среды буржуазии или содержанки (5), студенты, студентки (5), архитекторы, строители, конструкторы (4), «ковер-герлс» (4), сутенеры, проститутки (4), пилоты, летчики-инструкторы, спортивные «звезды» (4). Затем следуют: судьи, чиновники (2), прислуга, секретарша, коллекционер, каменщик (умирающий в начале картины), двое молодых рабочих со стройки (оба они сбились с пути и выходят из тюрьмы).

Само собою очевидно, что если сопоставить эти цифры с социально-профессиональной структурой активно действующей части населения за тот же период, то есть за 1968 год, мы обнаружим существенный разрыв между тем, кого показывают на наших экранах, и зрителем, ибо достаточно хорошо известно, что определенные слои населения вообще не ходят в кино по причинам, о которых пришлось бы слишком много говорить. Обратимся к цифрам:

крестьяне	12 %
батраки	2,9%
промышленники и коммерсанты (в индустрии, ремесленники, в рыболовецкой промышленности и т. д.)	9,6%
свободные профессии и высшие инженерно-технические кадры (люди свободных профессий, профессора, литераторы и научные работники, инженеры, административный аппарат на высоком уровне)	4,8%
средние инженерно-технические кадры (учителя, различные интеллектуальные профессии, медики, техники, средние административные кадры)	9,9%
служащие административных и торговых учреждений	14,8%
рабочие (мастера, квалифицированные и специализированные рабочие, горняки, моряки и рыбаки, ученики рабочих, чернорабочие)	37,7%
«сервис» (прислуга, домработницы и т. д.)	5,7%
другие категории (артисты, церковники, армия, полиция)	2,6%

Разумеется, эти цифры имеют лишь относительную ценность. Но они все же весьма характерны. Даже если не превращать каждого рабочего в типичного рабочего с завода Рено, становится ясно, что 52,5% рабочих и служащих не представлены совсем в кино, уступая место той социальной категории, которая составляет едва ли 3% населения (можно ли подсчитать число гангстеров во Франции?). Мы ничуть не упрощаем. Только пусть нам не говорят, что рабочий или служащий, когда он идет в кино, стремится найти там только развлечение. Развлечение он имеет каждый вечер дома в виде телепередач, весьма редко отражающих его заботы. В ответ на действия правительственного телевидения кинематограф должен был бы предложить нечто иное, чем то, что он предлагает сегодня. Мы ратуем не исключительно за политическое кино, а за искусство, которое бы несколько больше, чем сегодня, отражало реальность. Разве это не было бы уже средством преодоления кризиса?

В ходе нашей анкеты мы, естественно, не обращались к тем, кто не испытывает затруднений в работе,— к Трюффо, Годару, де ла Пательеру, Отан-Лара и другим, кто так или иначе, разными средствами, но делает все-таки то, что ему хочется. Поэтому мы выбрали Анри Фабиани, не снявшего ни одной ленты после коммерческого провала его полнометражной картины, Жан-Клода Бонардо, Адо Киру, Армана Гатти, которые не имеют возможности идти выбранным ими путем, или Луи Дакена, всю жизнь сражающегося с цензурой. И опять-таки пусть не отмахиваются от проблемы цензуры тем, что цензура — это алиби убожества, как утверждал в 1956 году Франсуа Трюффо. Она существует. Правда, для того чтобы сделать «Украденные поцелуи» или «Сирену Миссисипи», нет никакой опасности навлечь на себя гнев какой бы то ни было контрольной комиссии.

Такие режиссеры, как Робер Менегоз, Анри Кольпи, Карлос Вильердебо, после первых двух-трех полнометражных фильмов вынуждены были многие годы ждать новой постановки, поскольку последние их картины не принесли желаемых доходов. Наконец, есть еще

один тип кинематографистов, представителем которого является Филипп Дюран, после первых короткометражек пытающийся перейти к полнометражным картинам. Мы выбрали людей, презирающих трудности и продолжающих бороться, таких, как Ален Жессюа или Никос Папатакис.

Все они чрезвычайно полно представляют сложившуюся ситуацию и хотя борьбу ведут по-разному, конечная цель у них одна: кинематограф, которого у нас пока нет.

Мы убеждены, что французское кино, о котором мы все мечтаем, пока еще остается утопией. Но нам хочется проанализировать причины этого положения, прежде чем говорить о мерах, которые нужно предпринять для осуществления перемен. Нам было особенно интересно выяснить, в силу чего работающие во Франции режиссеры не имеют возможности высказываться о некоторых вещах, о которых говорят их коллеги в странах с аналогичными или иными экономическими и политическими структурами. Оказал ли их пример какое-либо влияние на французских режиссеров? Абсолютно никакого, ибо они считают себя представителями общемировой культуры. В такой же мере, в какой особое место Парижа препятствует всякой истинной децентрализации, от Франции требуют быть запевалой в развитии европейской мировой культуры. Сознание этого настолько велико, что большое число наших режиссеров продолжает посещать лишь кинотеатры Елисейских Полей, забывая, что за последние десять лет появились картины, идущие в сети кинотеатров «Искусство и Эксперимент». Голливуд по-прежнему является для них недостижимой киномеккой. Надо отдать должное нашим зарубежным друзьям, они в немалой степени помогают нам укрепиться в этом заблуждении. Где бы вы ни оказались, в Белграде, Вене, Бейруте или Алжире, вас непременно спросят, чем занят Годар и что за новый фильм он делает, вместо того чтобы поинтересоваться творчеством Глаубера Роша, Сембена Усмана, Хорхе Санхинеса...

Сколько громких фраз было произнесено на заседаниях Генеральных штатов кинематографии в мае 1968 года! Каждый нашел там выход своим чувствам после пережитых несправедливостей. В этом нет ничего удивительного. Иные были даже настолько захвачены воображаемыми перспективами, открывшимися для них в ходе дебатов, что говорили о материальных требованиях, другие возражали им, подчеркивая необходимость обновления структур. Форум был свободный. Но, надо сказать, нас ничуть не удивляет, с какой легкостью произошла обратная перестройка. Те, кто больше других «проявлял прыть», очень скоро вернулись в русло пресловутой системы, раскритикованной ими же несколько недель назад.

Однако мы уклонились от нашей темы. Этим отступлением мы хотели лишь сказать, что мужества, которого в момент дебатов было не занимать, хватило лишь для устных заявлений. Никаких, даже индивидуальных действий предпринято не было! Между тем, если судить по докладам того времени, можно было легко поверить, что и обеспеченные и обездоленные кинематографисты будут бороться с несколько большей энергией, чем до сих пор.

На один фильм Марпо Маррета и Криса Маркера «Надеюсь, до скорого» — о положении рабочих во Франции — сколько у нас приходится картин о голоде в Латинской Америке, о французских бидонвилях, об иммиграции, об освободительной борьбе в странах Азии и Африки? Не преуменьшая значения таких картин (мы были первые, кто их защищал и будет защищать) и той энергии, которая требуется творцам, чтобы довести их до конца, следует подчеркнуть, что всегда легче говорить о других, чем о себе. Когда мы спросили Луи Малля после его «Калькутты», думает ли он создать фильм о Франции, он не случайно ответил: «Мне было бы крайне трудно сделать что-то равноценное в Париже, ибо возникли бы многие детали, с которыми я бы не справился. А в иностранном государстве я обязан был вникнуть в самую суть дела, глядя на все иными глазами, чем люди, постоянно живущие в тех местах». Мы не совсем согласны с этим, ибо думаем, что в суть дела можно

вникнуть всегда, было бы только желание. Однако смеем утверждать, что наши «передовые» режиссеры придерживаются тех же политических взглядов, что и наше правительство, разрешающее говорить некоторые вещи по телевидению, даже о Вьетнаме, но только не о французских текстильщицах, не имеющих работы две недели в месяц. Не напоминает ли это вам фразу Бомарше из «Женитьбы Фигаро»: «...Я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, Оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение,— обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров».

Каждый отрицает за собой отсутствие смелости и находит благовидные предлоги, чтобы приписать другим ответственность за свою слабость. Ибо это их больное место. Отсутствие чувства ответственности или отказ взять ее на себя? Современная ли это проблема, или более общая, или присущая только французскому кино?

Двойной путь

Существуют два подхода к этой ответственности. Быть частью системы и при этом бороться с нею изнутри, то есть искать малейшую щель, чтобы протаскивать через нее хоть частички правды, свое мнение... Ставить, где удастся, взрыватели и держаться за них до последней минуты взрыва. «Выражая в определенный момент то, что ты считаешь своей правдой, ты нападаешь на устоявшиеся представления»,— говорит Ален Жессюа. «Вести борьбу вне системы и быть связанным с нею в финансовом отношении, значит сталкиваться с противоречиями, которые делают невозможным осуществление задуманного» (Арман Гатти). Тех же, кто думает, что нелояльно высказывать свои взгляды в заказном фильме, мы вместе с Робером Менегозом спросим: «По каким внешним признакам отличаются деньги Шелла, Занука или французского продюсера?» В том числе и от денег, которые дает Национальный киноцентр в качестве аванса под будущие сборы? И вообще, есть ли фильмы, которые можно назвать не заказными? Свободно сделанными?

Понятие свободы, как говорит Филипп Дюран, предполагает самофинансирование режиссером своей картины. Это бывает редко, ибо слишком еще часто желанная свобода достигается путем компромисса между заказчиком и творцом даже в так называемых отдельных случаях. И если подчас случается, что режиссер сам финансирует свою картину, то и он быстро устанавливает границы собственной свободы, ибо должен учитывать требования проката, глухого к соображениям художественного порядка. Как писатели, публикующие сначала свое произведение «за счет автора», но рано или поздно вынужденные связаться с каким-либо издательством, иначе число их читателей не превысит круга друзей. Те, у кого есть опыт финансирования своей постановки — Жессюа, Боннардо,— горько о нем сожалеют. «Издавать недостаточно, надо еще распространять» (Жессюа). Тот же режиссер потом скажет: «Существует несовместимость призваний продюсера и режиссера». Исключением, пожалуй, является Мишель Драш, ибо он сам был, и не впервые, продюсером своей картины «Элиза, или Настоящая жизнь».

Другим путем идут так называемые «партизаны», предпочитающие не творить вовсе, чем идти на компромисс с хозяевами кинопроизводства. Они отказываются от всяких уступок на уровне проката, лишая себя того, что называют широкими массами зрителей, и высказывая свое кредо только друзьям. Как бы это ни называлось — «параллельным», кинематографом, «ограниченным прокатом» или «непримиримостью», как у Никоса Папатакиса,— разве конечный результат не один и тот же?

Будучи живыми свидетелями того момента, когда кинематограф, восполняя недостаток информации, превращается в политическое оружие, мы тем не менее ощущаем ограниченность его воздействия в условиях буржуазного общества. Выйдя из круга связанных

с ним людей, фильм тотчас же сталкивается с проблемой привлечения массового зрителя, ибо ему отрезана возможность воспользоваться услугами коммерческого проката. И если подчас были достигнуты известные успехи, они не идут ни в какое сравнение с посещаемостью фильмов, зачастую менее художественных, но попавших в коммерческий прокат. О каком самоудовлетворении авторов может идти речь в данном случае? Ведь неофициальный прокат может быть использован лишь тогда, когда уже исчерпаны все другие средства. А в эпоху войны в Алжире обходить прокат вообще было невозможно.

Напомню, что после мая 1968 года около сорока режиссеров так и не добились проката своих картин. Почему это произошло? Этим людям не следовало поодиночке, с картиной под мышкой показываться в контрольной комиссии. Им следовало собраться вместе и потребовать от комиссии визы для всех картин сразу. Но тут как раз наметился раскол внутри творческих групп, производственных кооперативов и объединений режиссеров.

Вспомните кампанию в защиту фильма «Монахиня»! Разве заинтересованные стороны были готовы в июне 1968 года оказать помощь своим коллегам? Разве не они предприняли усилия для того, чтобы короткометражки Бруно Мюэля и Жан-Пьера Сержана о колумбийских партизанах получили визы для проката, а не лежали в коробках для показа друзьям, как это продолжается уже четыре года с тех пор, как они были созданы? Ведь никого не удовлетворит возможность показа фильмов в культурных резервациях, какими часто становятся некоторые кинотеатры в сети «Искусство и Эксперимент».

Кинематографисты часто отвергают «силовые приемы» в отношениях с властями, особенно когда последние разделяют мнение невзыскательных зрителей. Именно поэтому неофициальный прокат во Франции никогда не был эффективным и не оказал обществу тех услуг, которых от него ждали.

Между двумя вышеописанными крайностями мы обнаруживаем все оттенки, присущие системе буржуазного кинопроизводства вообще. Например, можно время от времени позволить себе роскошь бесплатно поработать над фильмом, который тебе близок по теме. Если, конечно, есть кров и стол, обеспеченная работа над другими картинами (в качестве оператора, монтажера, даже постановщика).

Когда режиссеры жалуются на недостаток денег, чтобы довести до благополучного конца свободно задуманный фильм, не лучше ли им взять за образец Фернандо Экцеля Соланаса, который ради того чтобы сделать фильм «Час пожарищ», справедливо считающийся единственным политическим фильмом последних лет, не задумываясь, вложил в него весь гонорар, полученный от работы над рекламными лентами. Аналогичным образом поступают и другие бразильские режиссеры.

Обратимся теперь к некоторым вопросам, характеризующим кинопроизводство во Франции.

Независимо от пути, «выбранного» режиссером, его усилия вознаграждаются скорее по воле случая, нежели по заслугам. Другие факты только подтверждают правило. Молодым невозможно преподать никакого урока. Обстоятельства все время меняются. Более того, постановка картины еще ничего не доказывает, ее успех не обязательно бывает заслуженным. «Чтобы преуспеть в кино, не надо получать главный приз на фестивале, как это было у меня, а обеспечить рекламой выпуск картины, особенно в первую неделю, ибо именно эта неделя решает все» (Кольпи).

Такое положение не имеет аналогий в других видах искусства. Если писатель на время теряет популярность, это не значит, что он не сможет писать и публиковать свои сочинения. И пусть мне не говорят о разнице в капиталовложениях, что они, мол, в кино раз в десять больше. Ведь и ресурсы бывают разные. В кино есть закон, игнорирующий то, что в книгоиздательстве называется «литературным фондом», то есть предварительное вложение средств, которые позволяют писателю спокойно работать. Романы, еще не написанные, окупятся несколько лет спустя, но у французского кино никогда не было

своего «Галлимара». Число книг, приносящих доходы издателям, невелико, их можно пересчитать по пальцам. Кинопродюсеры, однако, хотят, чтобы все их картины приносили доходы, да притом немедленно. «Фильм замышляется, как кража или мошенничество. Усилия продюсера заключаются в том, чтобы заставить поверить, будто не существующий еще продукт принесет 200 процентов прибыли, в то время как есть лишь один шанс из ста, чтобы так случилось»,— заявил Клод Неджар, продюсер фильма Рене Аллио «Недостойная старая дама», корреспонденту «Фигаро» 18 октября 1969 года.

Чтобы справиться с этим положением, придумывались разные способы, которые выглядят скорее паллиативами. Их польза была относительной, ибо никто никогда не пытался вникнуть в истинные причины создавшейся ситуации.

Национальный киноцентр имеет возможность давать авансы под будущие доходы. Одни записывают перед этой формой помощи, другие ее презирают. Тем не менее, она стала необходима для французского кино, для того, чтобы оно выжило. Однако помощь оказывается, пожалуй, агонизирующему трупу, а не существу в расцвете сил. Презираемая теми, кому предназначается, она и впрямь не всегда позволяет сделать фильм, ради которого был получен аванс, и представляет собой то самое дерево, за которым скрывается лес — кризис кинематографа. «Аванс не дает возможности обеспечить финансирование постановки фильма, ибо сценарий его пишется не только для получения денег, но и для съемок» (Дюран). «Аванс Национального киноцентра напоминает экзамен в университете при переходе с одного курса на другой» (Гатти). Этот аванс — одно из порождений системы, которая в рамках капиталистической экономики стремится «преодолеть» этические и экономические недостатки капитала. Может ли это удаться?! Если кому-то и удается с помощью аванса сделать картину, о которой он мечтает, это еще не значит, что фильм будет выпущен в прокат, ибо творец сталкивается с сетью, куда «благодетель»-государство не имеет доступа. Нет надобности называть сценарии, под которые были получены 20—30—50 миллионов, но которые все же не были осуществлены из-за нехватки капитала. Эти сценарии все еще ждут своего воплощения. Большинство из них так и не станет фильмами, а умрет на стадии рукописи (только вот что: нельзя ли было бы их опубликовать?). Точно так же не будем говорить об авансах под те картины, в рентабельности которых хозяева фонда были абсолютно убеждены на основании списка приглашенных актеров.

Без проката нет кино. Чаще всего прокатчик — и участник производственного процесса, его финансовый элемент, поскольку многие продюсеры отказались от своих изначальных обязанностей и обращаются к прокатчикам с предложением принять участие в расходах по съемкам фильма. В конечном счете, именно прокат определяет характер фильмов — и тех, что делаются, и тех, что не делаются. «Профессия постановщика осложняется сегодня рядом неопределенных обязанностей, имеющих отношение и к проституции, и к светским связям, и к сводничеству» (Менегоз).

Предположим, режиссеру удалось преодолеть все преграды на пути создания фильма (продюсера, авансы под будущие доходы, систему «звезд», цензуру и т. д.). Он сделал картину, которая не претендовала ни на подрыв устоев, ни на клиническое исследование неврозов автора. Так вот, ему придется ждать много месяцев, если не лет, чтобы найти кинотеатр, готовый взять для демонстрации его произведение. В другом случае он может добиться проката, но такого, который не покроет расходов даже по лаборатории. В этом случае автор фильма не сможет считать себя забытым или проклятым, но заслужит славу человека, которому не стоит очень доверять. Так случилось с Анри Фабиани. Его случай ставит нас перед проблемой полезности кинопроизведения. Ибо если автор не хочет общаться с себе подобными, то какая польза в такой работе? «Ни кино, ни театр не интересуют меня сами по себе. Меня привлекает в них возможность что-то сказать, то есть они

интересны мне как средство выражения» (Гатти).

Можно, вероятно, провести демаркационную линию, отделяющую одного творца от другого. С одной стороны, мы видим тех, кто не испытывает трудностей в своей работе. Или тех, у кого они очень малы, ибо им почти нечего сказать. Кино для таких — служба, ремесло, не больше. С другой стороны, существуют люди, отказывающиеся идти проторенными путями, такие, как Гатти, Дакен, Драш...

Может быть, кое-кто сочтет наше утверждение пессимистическим, особенно в свете некоторых картин, созданных за последние годы, и как раз соответствующих тому, что мы ожидаем от французского кино. Вот несколько названий: «Пьер и Поль», «Время жить», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Обнаженное детство». Но эти названия не заставят нас позабыть, что они весьма мало представительны как по отношению к числу созданных за это время картин, так и к числу зрителей, посмотревших их за два последних года. В потоке французского кинопроката, столь падкого на всяких «Пашей» и «Счастливых Александров», бесследно исчезают ленты, заслуживающие разговора...

Борьба трудна, у противоборствующих сил разное оружие, что еще более усугубляет их неравенство. Вероятно, можно найти какое-то решение. Но скажем откровенно, мы его не нашли. Вероятно, оно связано с изменением общественной структуры, но, как утверждают иные, в кино нельзя заниматься политикой.

Попытка синтеза

Вероятно, именно в сценариях Луи Дакена и Армана Гатти можно обнаружить тот вид кинематографа, который пока не существует. Хотя это очень разные люди, какими могут быть только представители разных поколений. Им чужд «оппортунизм» типа Лелюша, ибо их мысль управляет поступками, а действия рождают мысль. Они яростно защищают свои сценарии внутри нынешней системы. И хотя не добиваются успеха, тем не менее убеждены, что бороться надо именно так, не избегая и крайностей.

После правительственного запрета в ТНП его пьесы «Страсти генерала Франко» Гатти читал ее со сцены. «Приходится мириться с маленьким бюджетом, это ясно. Но не смиряться» (Гатти). И хотя Дакен не получает аванса от киноцентра, который он помог учредить после борьбы с соглашением Блюм—Бирнс — соглашением, которое отдавало французское кино на откуп американцам в то время, когда автор «Рассвета» был лидером профсоюза, а Гатти получает эту помощь, хотя и не может осуществить задуманные картины, ибо не находит достаточно смелого продюсера,— результат один и тот же. Отрицательный в обоих случаях. И это приводит нас к мысли о том, что политическое кино — это кино, которое не осуществляется. Зато Д'Ормесон всегда получит возможность высмеять партизан Латинской Америки, а Годар — регулярно выпускать картины, не представляющие никакой опасности для нынешнего режима. Идеологическая путаница куда более приемлема, чем политическая четкость.

Невероятный индивидуализм, царящий в буржуазном кинематографе, позволяет власть имущим делать куда больше, чем они могли бы рассчитывать, не находись каждый кинематографист в своем закутке, в поисках собственных средств для лечения болезни, позабыв, что болезнь захватила не одного человека, а все общество. «Каждый защищается, как в джунглях, и каждый пытается один найти подходящее для него одного решение» (Дакен). Немалое значение имеет и разброд в профсоюзном движении. К тому же мнимое единство, найденное в мае — июне 1968 года в Генеральных штатах французского кино, лишь усугубило существовавшие среди киноработников разногласия. Этого столь хрупкого единства хватило лишь на короткое время, когда произносились «революционные» речи. Затем быстро наступил раскол, породив различные ассоциации, скрывающие под социально-профессиональными разногласиями определенный политический выбор.

Что будет с кино завтра?

Если сослаться на последние заявления министра культуры, кино не переживает никакого иного кризиса, кроме кризиса, связанного с пропагандой порнографии на экранах страны. Тот же министр предложил театральным деятелям лишь одно решение: «продать свои велосипеды», чтобы «ставить на театре те пьесы, которые они хотят поставить». Мы полагаем, что в более богатой области кино режиссерам пришлось бы продать не только велосипеды, но и спортивные автомобили. Что касается нового директора Национального киноцентра г-на Асту (переброшенного с заводов «Симка»), он не перестает твердить: «Давайте создавать зрелище, отвечающее всем вкусам,— разумеется, и эстетов, но также и простых французов, и членов их семей». Пусть г-н Асту обратится к статистике Национального киноцентра, где он является руководителем, чтобы убедиться, что возраст кинозрителя колеблется сегодня между 18 и 35 годами. Молодежь, а не семейные люди определяют ныне тенденции проката.

Г-н Асту ведь сказал, что «кино должно быть мечтой и не обязательно той же, что и у предыдущего поколения, антиусталостью, как в смысле комфорта в кинозале, так и в отношении фильмов». Не пытаясь разыгрывать из себя пифию, мы без труда убедимся, что понимает г-н Асту под антиусталостью. Он имеет в виду кино без проблем, без своего взгляда на реальность, кино аполитичное, асоциальное, выхолощенное. Он не хочет видеть картины, способные «своей тематикой, диалогами, изображением, атмосферой вызвать кровоподтеки». Нападки цензоров на некоторые картины в последнее время лишь доказывают, что эти господа из контрольной комиссии мыслят точно так же, как и господин директор Национального киноцентра. Предлогами для запрета были наркотики, необходимость оградить от них молодежь. Но почему тогда препятствуют прокату фильма «Народ и его ружья» Йориса Ивенса? Сегодня более тридцати полнометражных картин запрещены полностью или частично к выпуску на экран. Мы по опыту знаем: когда министр культуры открещивается от всякой политической цензуры, это означает, что политическая цензура (хотя это слово и не будет произнесено) станет еще более поступательной, чем прежде.

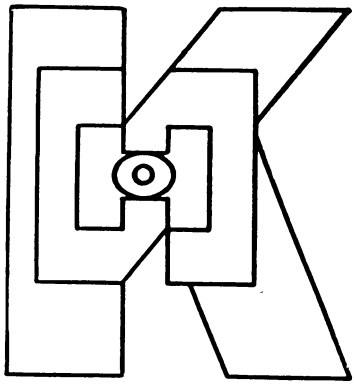
Что скрывалось за словами министра, заявившего корреспонденту газеты «Фигаро» Раймону Конья 8 октября 1969 года: «Чтобы не препятствовать творчеству, надо проявлять самый большой либерализм. Но надо также защищаться от опасности впасть в другую крайность. Между этими двумя крайностями—прямая дорога. Мы одержимы комплексом проклятия «Мадам Бовари» и «Цветов зла»... Страх увидеть смешную аналогию не должен оставлять место разврату». Ниже он уточнит: «Неужели вы думаете, что в этих условиях ваш министр станет играть роль... контролера, если не сказать цензора. Но все же дело идет о жизни, душевном здоровье страны. Не может быть и речи о том, чтобы управлять сознанием людей и в еще меньшей степени творцами. Но государство сегодня еще более чем когда-либо обязано распространять среди всех французов, независимо от их социального положения, места жительства, основные элементы нашей культуры, позволившие сегодня элите уверовать в свое превосходство».

Яснее не скажешь! Именно для того, чтобы добиться такого морального здоровья, одной из первых задач министра культуры было сокращение субсидий Федерации киноклубов и увольнение некоторых директоров домов культуры...

●

Итак, чего же можно ждать от этого «либерализма», когда государство выделяет лишь 0,4 процента от всех государственных расходов на дела культуры и позволяет себе к тому же уничтожать то малое, что еще недавно было сделано?

В ответ на это наступление надо ответить решительными действиями.



Отовсюду

Бельгия

В Брюсселе из-за отсутствия фондов на финансирование закрылась Бельгийская синематека. Несмотря на настояния директора синематеки Жака Леду, правительство не увеличило ежегодные ассигнования, остающиеся на уровне 1964 года и недостаточные для покрытия расходов. Леду выразил надежду, что Бельгийская синематека, одна из лучших в Западной Европе, возобновит в будущем свою работу. Пока что остаются открытыми лишь небольшой кинозал и музей при фильмотеке.

Болгария

Крепнут международные связи болгарской кинематографии. Вместе с советскими кинематографистами и коллегами из ГДР будет поставлен фильм о жизни Георгия Димитрова. Ставит картину об этом виднейшем деятеле мирового революционного движения режиссер Христо Христов. На роль Димитрова авторы намереваются пригласить Донатаса Баниониса. Ведутся переговоры с кинематографистами Франции и Италии о постановке совместного приключенческого фильма с участием Клаудии Кардинале и Алена Делона.

●

Все более значительное место в болгарском кино занимает партизанская тема. Такое внимание к ней критик Мария Рачева в журнале «Фильмови новини» объясняет двумя причинами: во-первых, партизанское движение есть «высокое проявление свободолюбивого духа болгарского народа в нашу эпоху»; во-вторых, обращаясь к эпохе партизанской борьбы, болгарский кинематограф обращается тем самым к глубинным проблемам становления народного государства.

Непосредственное воздействие этих причин определило — по мнению Рачевой — и характер нового болгарского фильма «Не оглядывайся назад», который снимает режиссер Людмил Кирков. В картине сочетаются пласт документальный и пласт вымышленный. Документальность картины — это скорее документированность. Сценарий ее написан на основе воспоминаний бывшего участника движения Сопротивления Бориса Попова, опубликованных ранее в сборнике «Героическое прошлое» и в книге «Предгрозовой год». Создатели ее не поддались искусу тщательной и скрупулезной реконструкции всего материала воспоминаний Бориса Попова, а воспользовались одним эпизодом из его мемуаров, скупо отмерили время действия. Такое самоограничение позволило до предела насытить фильм драматизмом. «Не оглядывайся назад» — это история трех партизан, преследуемых жандармами. Положение борцов осложняется тем, что они не могут покинуть указанный им район и тем самым уйти от погони, так как в этом квадрате советский самолет должен сбросить оружие.

●

Режиссер Методи Андонов закончил съемки двухсерийной картины по сценарию Богомила Райнова; парадоксальное название фильма — «Нет ничего лучше плохой погоды»—самым непосредственным образом характеризует его жанровую специфику, причудливые неожиданности и удивительные повороты сюжета. В числе актеров, исполняющих главные роли в картине Андонова, лучшие представители творческой молодежи и старшего поколения — Стефан Данаилов, Елена Райнова, Коста Цонев, Константин Коцев, Наум Шопов. Героя играет Георгий Георгиев. В интервью корреспонденту журнала «Болгарские фильмы» он с большим воодушевлением рассказал о только что закончившихся съемках: «Роль разведчика Эмиля Боева — одна из лучших, которые когда-либо доставались мне. Я очень люблю прозу Богомила Райнова, наслаждался ею как рядовой читатель, но теперь понял, как благодарен для актера выписанный прозаиком характер — в нем столько душевных нюансов, такая многослойность чувств и настроений... Роль нравится мне и потому, что она существенно отличается от предыдущих. Раньше я играл героев, у которых богатство действий подчас заслоняло богатство внутреннего мира. Сценарий Рай-

Актер Георгий Георгиев (слева) и режиссер Методи Андонов на съемках фильма «Нет ничего лучше плохой погоды»

нова предложил мне другой, более тонкий вариант героического образа. Здесь важны не столько внешние действия персонажа, сколько их внутренние пружины. Мне нравится и странная самоирония, присущая Боеву. Эта самоирония — не признак слабости натуры, а скорее признак силы личности, трезвости мыслей и наблюдений, то есть тех качеств, которые крайне необходимы в работе разведчика».

●

Писатель и драматург Никола Хайтов, сценарист фильма «Голая совесть», решил экранизировать еще одну новеллу из своих «Диких рассказов», этих поэтических легенд о Родопском крае. По его новелле «Ибрян-Али», повествующей о родопском Орфее, певце и бунтаре, которому песня принесла славу и гибель, снимает фильм режиссер Милен Николов, постановщик «Голой совести». В картине «Незаконченная песня» снимаются Васил Михайлов, Катя Паскалева, Досю Досев, Никол Тодев. Отвечая на вопросы журналистов по поводу опасений, связанных с реализацией его прозы на экране, Николай Хайтов сказал: «У меня есть лишь единственное опасение. Не знаю, удастся ли исполнителям сродниться с родопским бытом. Малейшая фальшь в их поведении разрушит иллюзию знатоков и уроженцев края. То, как ходит родопчанин — широким, размашистым шагом, слегка наклоняясь вперед; то, как он поднимает вязанку соломы, когда нагружает своего осла; то, как он заряжает и носит ружье, — все это имеет свою технику, отработанную веками. Внешний облик родопчанина неотделим и от его психологической характеристики, поэтому очень важно воссоздать на экране неповторимость быта, атмосферы крестьянской Родопии...»

Великобритания

Большим успехом у зрителей пользуется фильм «Тело», поставленный Роем Беттерсби. Следуя примеру западногерманского фильма «Хельга», положившего начало новому, так называемому зрелищно-популяризаторскому жанру, эта картина рассказывает об устройстве и функциях человеческого тела, касается проблем, относящихся к половому воспитанию и описывает материнство «в деталях, еще никогда ранее не виденных на экране»,— как сказано в сообщении о выходе этого фильма в прокат. Почти одновременно английские газеты сообщили о предложении одного депутата парламента, Филиппа Гудхарта, который считает, что английская казна должна поправить свои дела, используя нынешнюю моду на порнографию в кино. Депутат предложил, чтобы был введен специальный налог, которым облагались бы билеты на «порнофильмы»: полфунта или даже фунт стерлингов с одного билета. Таким образом Гудхарт предполагает поправить хотя бы отчасти состояние государственной казны, которое остается весьма плачевным, ценой дальнейшего морального растления английского зрителя. Цинизм своего предложения Гудхарт пытается прикрыть соображениями о том, что повышение платы за билеты на фильмы «особой тематики» ограничивает спрос на них. Но лживость подобной политики слишком очевидна, чтобы кого-нибудь ввести в заблуждение.

Незадолго до предложения Гудхарта председатель британской комиссии по киноцензуре Джон Тревельян заявил на пресс-конференции о том, что ему до тошноты надоели порнографические фильмы, демонстрирующиеся на английских экранах.

«Я устал от того, что мне приходится видеть,— сказал Тревельян.— Некоторые фильмы, находящиеся ныне в прокате, поистине ужасны, хотя положение в этом отношении в Лондоне не столь тяжело, как, например, в Нью-Йорке».

Джон Тревельян начал выступать против порнографии на экране уже год назад, когда заявил впервые об угрозе духовному здоровью английских зрителей со стороны все растущего количества «секс-фильмов» итальянского, скандинавского, американского и западногерманского производства.

В своем последнем выступлении Тревельян сказал, что он «глубоко устал» глядеть на актеров, занимающихся любовью на экране.

●

Режиссер Роман Полянский готовит в Англии экранизацию шекспировского «Макбета». Вопреки традиции Макбет и леди Макбет будут в фильме довольно молодой супружеской парой. На роль леди Макбет приглашена Франческа Аннис, а на роль Макбета — Питер Финч. Сценарий написан самим Полянским вместе с Кеннетом Тайненом. Режиссер в течение долгих месяцев искал в Англии подходящую натуру для съемок, пока не остановился на замке Бембарг на одном из островков в Северном море — это будет замок Макбета. Финансирует съемки небезызвестный журнал «Плейбой», надеясь, что новая экранизация трагедии Шекспира будет иметь большой фи-

Лили Дарваш и Мари Теречик в фильме Кароя Макка «Любовь»

нансовый успех благодаря шумихе вокруг имени Полянского, поднявшейся после пережитой им личной трагедии: это первый фильм, который режиссер ставит после зверского убийства в США его жены актрисы Шерон Тейт и ее друзей бандой Мэнсона.

●

Молоденькая американская актриса Голди Хоун, ставшая популярной после фильма «Цветок кактуса», имеет шансы стать... ректором одного из старейших университетов в шотландском городе Данди. Согласно существующей традиции символическим ректором этого университета может быть любое лицо, даже если оно не имеет никаких ученых заслуг. В настоящее время этот пост занимает известный английский актер театра и кино Питер Устинов. У американки два конкурента: Устинов, который может быть избран вновь, и коза по кличке Мервин. Что касается Устинова, внимание газет привлечено сейчас к его имени также и потому, что он уже в весьма зрелом возрасте решил петь в опере. Его дебют состоится в Гамбургском оперном театре в опере Моцарта «Волшебная флейта».

Венгрия

Венгерские кинокритики присудили свою ежегодную премию фильму «Любовь», поставленному режиссером Кароем Макком по новелле Тибора Дери. В центре фильма — любовь умирающей матери к своему сыну; женщина живет в мире иллюзий, которые из жалости к ней поддерживают ее близкие: она верит, что сын ее в отъезде, откуда скоро вернется на родину, где будет принят с почетом за свои заслуги. На самом же деле сын сидит в тюрьме по несправедливому обвинению. Женщина умирает в тот самый день, когда сын — невиновность его доказана — выходит на свободу. Как отмечает критика, это тонкая психологическая драма, горькая и грустная, которую режиссер поставил с большим тактом, нигде не впадая в сентиментальность.

Испания

Одна из наиболее авторитетных кинопремий в Испании — «Жемчужина» — присуждена режиссеру Карлосу Саура, который при финальном голосовании получил большее число голосов, чем Луис Буньюэль. Саура дебютировал в 1959 году фильмом «Бродяги». Большую известность ему принесли фильмы «Плач по бандиту», «Охота» и другие. Последняя работа режиссера — только что вышедший на испанский экран фильм «Сад наслаждений» (Земной рай).

●

Во время мощных рабочих и студенческих выступлений в Испании в Мадриде были арестованы известные кинорежиссеры Хуан Антонио Бардем и Хосе Луис Эхеа. Они были освобождены полицией только после вмешательства Испанской ассоциации режиссеров и протестов со стороны французской драматической труппы, которая угрожала в случае, если Бардем и Эхеа не будет выпущены на свободу, уехать из Мадрида, где в эти дни проходил I Международный театральный фестиваль. В Бенальмадене арестован другой кинорежиссер — Рикардо Франко (лауреат последнего фестиваля в Сорренто, где была показана его картина «Ежегодное бедствие»). Он обвиняется в том, что возглавил группу лиц, протестующих против проведения в Бенальмадене II фестиваля авторского фильма. Отказ от участия в этом фестивале — часть кампании протеста испанских кинематографистов против судилища в Бургосе над шестнадцатью басками.

Испанские власти отказались допустить на суд в Бургосе над шестнадцатью басками итальянских кинематографистов, которые обратились с просьбой разрешить снять им документальный фильм об этом процессе. Обращение к испанским властям подписали многие видные деятели итальянского кино — Микеланджело Антониони, Карло Лидзани, Чезаре Дзаваттини, Марио Моничелли, Джилло Понтекорво, Элио Петри, Уго Грегоретти, Нанни Лой и другие.

Итальянские кинематографисты и рабочие кинопромышленности требуют прекращения совместных постановок с Испанией. С этим требованием обратились к итальянскому правительству три профсоюза, объединяющие режиссеров, сценаристов и киноактеров. В изданном по этому поводу специальном заявлении для печати говорится: «Присоединяясь к волне протестов, вызванных во всем мире репрессиями, пытками, тягчайшими нарушениями свободы, непрерывно проводящимися испанским правительством, последним проявлением чего явился недавний процесс в Бургосе против патриотов-басков, требуем от министерства по делам туризма и зрелищных предприятий разорвать соглашение о совместных постановках фильмов и сотрудничестве в области кино между Италией и Испанией, а от соответствующей министерской комиссии — чтобы она отказалась признавать итальянскими фильмы,

созданные совместно с Испанией». Профсоюзы призвали всех своих членов впредь не участвовать ни в какой форме в работе по совместным постановкам с испанскими кинематографистами.

●

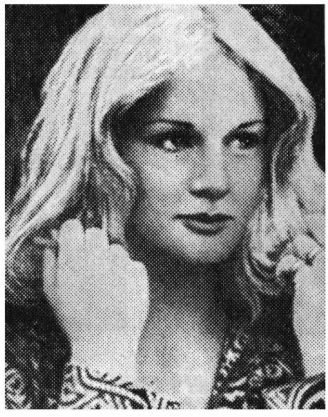
Луис Гарсиа Берланга за последнее время уже несколько раз объявлял о своих проектах поставить тот или иной фильм, но не мог их осуществить из-за постоянно возникавших препятствий. Теперь этот крупнейший испанский режиссер объявил о намерении поставить фильм, посвященный гражданской войне в Испании. Сценарий он пишет совместно со своим постоянным сотрудником, кинодраматургом Рафаэлем Аскона, на главную роль приглашен Хуан Мануэль Серрат.

●

Идет подготовительная работа к началу съемок фильма-колосса — экранизации «Дон-Кихота» Сервантеса. Натурные съемки будут вестись в Альмерии, павильонные — в Мадриде. В заглавной роли будет сниматься Ричард Бартон. Ставить фильм будет английский режиссер Питер Иейтс.

Италия

По сообщениям римских газет, Федерико Феллини и Микеланджело Антониони ведут подготовку к началу работы над своими новыми фильмами. Новый фильм Феллини «Рим» будет посвящен, как говорит само его название, итальянской столице, «вечному городу», уже показанному режиссером в «Сладкой жизни» и в «Ночах Кабирии». Съемки начнутся в павильонах римской «Чинечитты», где уже воздвигаются декорации. Что касается Микеланджело Антониони, то он ищет исполнителя главной роли — мужчину лет 36—37, профессионального актера, для своего нового фильма, название которого с трудом поддается переводу: «Технически мягко» (в смысле технического выполнения.— *Ред.*). Поиски актера Антониони вел также и в Праге, где пробыл несколько дней, встречался с чехословацкими коллегами. Главную женскую роль будет играть в его новом фильме актриса Доминик Санда, создавшая недавно выразительный образ Миколь в фильме Витторио Де Сика «Сад Финци-Контини» по роману Бассани. Съемки будут вестись частью в Италии, частью за границей. Относительно содержания фильма Антониони пока что сохраняет полное молчание.



Доминик Санда в фильме Витторио Де Сика «Сад Финци-Контини»

●

Подходит к концу работа над фильмом «Сезон в аду», посвященным французскому поэту Артюру Рембо. Ставит фильм режиссер Нелло Ризи. Действие охватывает всю короткую жизнь «проклятого поэта»: его попытки работать в Париже, бегство в Лондон и Брюссель, дружбу с Полем Верленом, путешествие в Африку, встречу с эфиопкой Женнет, саморазрушение, болезнь, которая привела Рембо к смерти... В фильме показана борьба Эфиопии в 80-е годы за свою независимость: Рембо становится торговцем оружием и снабжает эфиопов винтовками. Фильм построен на богатом фактическом материале, широко использованы письма поэта к матери и родным и другие документы эпохи. По словам постановщика, в картине немало различных перекличек с современностью: например, с борьбой народов Африки против неоколониализма. В роли Рембо снимается Теренс Стамп, в роли Верлена — Жан-Клод Бриали.

●

Виднейший театральный режиссер Джорджо Стрелер (спектакли в его постановке знакомы советским зрителям по гастролям руководимого им драматического театра «Пикколо ди Милано») давно решил дебютировать в качестве кинорежиссера. Наконец им найдена значительная тема для своего первого фильма: Стрелер будет снимать фильм о Джордано Бруно. В роли Бруно выступит Джан-Мария Волонте.

●

«Дорогие товарищи, я обратился с просьбой выдать мне членский

«Сезон в аду» режиссера Нелло Ризи. Рембо — Теренс Стамп, Верлен — Жан-Клод Бриали

билет Итальянской коммунистической партии, ибо счел, что наступил подходящий момент придать (наконец!) конкретное политическое лицо моему постепенно созревшему стремлению участвовать в борьбе и превратить это мое стремление в окончательный классовый выбор». Так начинает свое открытое письмо в одну из римских районных секций ИКП (опубликовано в газете «Унита») кинорежиссер Уго Грегоретти. Грегоретти ныне занимает важный пост секретаря АНАУ — профсоюза, объединяющего режиссеров и сценаристов. Поставленные им фильмы отличает острая социальная направленность — от его ранних произведений, таких, как «Новые ангелы» — фильм о трудящейся итальянской молодежи и сатирическая научно-фантастическая комедия «Омикрон», высмеивавшая неокапиталистические методы эксплуатации рабочих, до последних «монтажных» фильмов о забастовочной борьбе — «Контракт» и «Аполлон».

●

В своем последнем интервью режиссер Марко Феррери — постановщик фильма «Пчела-матка» и других, наделавших много шума и вызвавших дискуссию лент — рассказал о новом замысле. Феррери начал работу над фильмом, который сперва должен был называться «Кто съест папу — умрет» (имеется в виду — папу римского.— *Ред.*). Ныне принято другое, более спокойное название — «Аудиенция». Герой будущего фильма Амедео (актер Энцо Янначчи) приезжает с севера Италии в Рим, чтобы быть принятым папой в Ватикане. «Я хочу говорить с ним — это также и в его собственных интересах»,— объясняет Амедео ватиканским чиновникам. О чем должен рассказать он папе, так и остается неизвестным до конца фильма. Однако несомненно, что о чем-то очень важном, ибо даже при одном намеке на тему этой беседы, один высший прелат, иезуит-бельгиец, не в силах сдержать слез. Но аудиенцию так и не удается получить. Большую часть фильма составляют хлопоты Амедео об аудиенции у папы. Он встречается со многими людьми — характерными представителями мирка, близкого к Ватикану. Эти персонажи, сугубо римские, будут воплощены известными актерами. В роли представителя «черной» (духовной) аристократии, князя Донати — Витторио Гассман («он вечно ездит на охоту и одевается, как каратель, ищущий партизан-повстанцев»,— говорит режиссер); отца Амедео играет Мишель Пикколи, а полицейского комиссара Диаца — Уго Тоньяцци (эти два актера постоянно участвуют в фильмах Феррери, который их очень любит). В фильме снимаются также Клаудия Кардинале и Ален Кюни. Режиссер является также соавтором сценария — вместе с кинодраматургами Рафаэлем Аскона и Данте Мателли.

●

64 итальянских кинорежиссера и кинодраматурга подписали телеграмму, направленную в посольство США в Риме, в которой требуют прекратить судебное преследование Анджелы Дэвис и других борцов за гражданские права, против расовой дискриминации в Соединенных Штатах. В числе подписавших послание протеста — Чезаре Дзаваттини, Джузеппе Ферара, Уго Грегоретти, Луиджи Дзампа, Франческо Рози, Марио Моничелли, Валентино Орсини, Витторио Тавиани, Лино дель Фра, Пьер Паоло Пазолини, Витторио Де Сета, Уго Пирро и другие видные итальянские кинематографисты.

Куба

Умберто Солас — постановщик фильма «Лусия», самый молодой режиссер кубинского кино (ему только 26 лет), дал в Гаване большое интервью корреспонденту итальянской газеты «Унита». Солас рассказал, что работает над новой картиной — она посвящена сегодняшней Кубе, политическим и личным проблемам эпохи, то есть той «новой фазе» в развитии кубинской революции, о которой говорилось в последних выступлениях Фиделя Кастро и на рабочих собраниях. «Мне хотелось бы,— сказал Солас,— чтобы этот фильм уже вышел на экран, чтобы он стал активным элементом в начавшемся процессе, явился бы вкладом в те преобразования, которые переживает наше общество, и смог бы их отразить».

Мексика

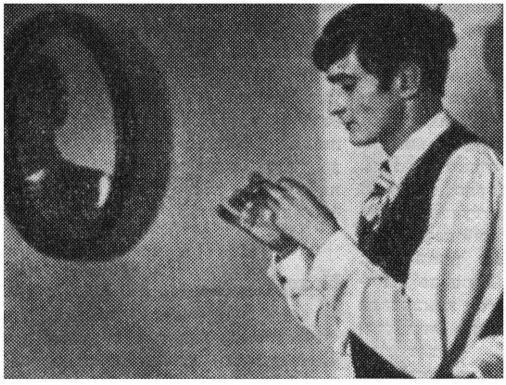
Фильм под названием «Рамона» уже трижды появлялся на экране. Наиболее известная версия этой истории — голливудский фильм 1928 года с участием актрисы Долорес Дель Рио. Ныне три мексиканских кинематографиста — Григорио Валерстейн, Исмаэль Родригес и Тоно Матук — решили создать четвертый вариант «Рамоны». Участвовать в съемках приглашены многие известные актеры.

●

Общие итоги прошлого года для мексиканского кино печать расценивает как довольно положительные. В 1970 году национальная кинематография выпустила 81 полнометражный художественный фильм различных жанров. Наиболее значительным произведением года был фильм «Эмилиано Сапата», который поставил и в котором сам сыграл заглавную роль популярный актер Антонио Агилар. Широкий интерес вызвала новая версия «Робинзона Крузо» — подлинным «открытием» в этом фильме явился юный исполнитель роли Пятницы — начинающий актер Ауи (настоящее имя — Аусотл Камачо).

Польша

Редакция еженедельника «Экран» опубликовала результаты ставшего уже традиционным внутриредакционного голосования, определяющего лучший фильм, лучшего режиссера, оператора, актера и актрису года. Бесспорным фаворитом—по мнению «Экрана» — среди всей польской продукции 1970 года являлась кар-



Ольгерд Лукашевич в фильме Анджея Вайды «Березовая роща»

тина Казимежа Куца «Соль черной земли», повествующая о силезском восстании в начале 20-х годов нашего века. Фильм этот первенствовал почти во всех категориях, по которым проводилось голосование,— в глазах критиков он оказался выше всех остальных польских картин. При этом исполнитель одной из центральных ролей в «Соли черной земли» Ольгерд Лукашевич отмечен также за свои работы в фильмах «Березовая роща» Анджея Вайды и «Романтики» Станислава Ружевича. В категории «лучшая актриса года» критики назвали Станиславу Целиньску, дебютировавшую на экране в фильме Вайды «Пейзаж после битвы».

Станислава Целиньска в фильме Анджея Вайды «Пейзаж после битвы»

США

Объединяющий американских кинорежиссеров профсоюз кинематографических авторов принял 334 голосами против 149 решение об отмене поправки, внесенной в его устав во времена маккартизма (в 1954 году), которая запрещала членство в профсоюзе лиц, принадлежащих к коммунистической партии.

●

Барбару Стрейзанд называют «последним мифом Голливуда»: действительно, сейчас она одна из самых популярных в США киноактрис. Недавно она снялась в своем третьем фильме — «Филин и кошечка». В нем она не поет, что поистине удивительно для зрителей, ибо Барбара прежде всего прославилась своими песенками — в США продано 9 миллионов ее пластинок. Фирма, выпустившая ее последний фильм, в рекламных целях распространила нечто вроде монолога-интервью актрисы. Высказывания «звезды» не отличаются излишней скромностью и не очень оригинальны, однако они достаточно характерны для атмосферы, царящей в американском кино. Вот что говорит, например, Стрейзанд: «Я не слишком доверяю прессе, потому что многие журналисты здорово врут, я верю прежде всего в зрителей. Публика—это лучший судья. Ей нельзя лгать. Зрители знают, что верно и что ошибочно в исполнении актера... Американская печать не дает мне передохнуть. Каждый мой чих сразу же становится предметом сплетен...» Далее актриса, вспоминая о своем прошлом, говорит, что по-настоящему счастлива она была тогда, когда жила в бедности, снимая со своим тогдашним мужем актером Эллиотом Гулдом жилье на чердаке в Гринвич-Виллидж, «где ночью нам то и дело приходилось неожиданно просыпаться и хватать в руки метлу, чтобы прогнать крыс».

●

Свою неистощимую способность опошлять и «эротизировать» любой литературный первоисточник Голливуд недавно подтвердил постановкой нескольких фильмов на сюжеты различных известных сказок. Среди них поистине «оригинальная» экранизация режиссером Кори Алленом любимой детьми во всем мире книги итальянского писателя прошлого века Коллоди «Пиноккио». Старичок Джеппетто, вытесавший из полена Буратино, превратился в фильме в... юную девственницу, а сам Пиноккио — из маленькой деревянной куклы во взрослого мужчину, который становится любовником своей создательницы. Эта эротическая версия детской книжки повергла в удивление даже видавших виды кинокритиков Голливуда.

●

Умер популярный в свое время актер немого кино Гильберт Макс Андерсон — родоначальник жанра «ковбойского фильма». Его настоящее имя было Макс Аронсон, родился он в штате Арканзас в 1883 году. В историю мирового кино он вошел как исполнитель во множестве фильмов роли ковбоя Бончо Билли — это имя и стало его кинематографическим псевдонимом. Андерсон был также руководителем фирмы «Эссеней», в фильмах которой снимался в начале своей карьеры Чарли Чаплин. Впервые мировую известность Андерсону принес фильм «Большое ограбление поезда» — первая в американском кино сюжетная полнометражная лента, поставленная в 1903 году режиссером и оператором Эдвином Портером.

Гарольд Ллойд

●

В Голливуде в возрасте 77 лет умер актер Гарольд Ллойд. Он пришел в искусство кинематографа почти одновременно с Чарли Чаплином и Бестером Китоном. В отличие от персонажей Чаплина и Китона герой Ллойда был более самоуверенным, преуспевающим, везучим, но подлинных побед над жизнью не одерживал, так как, по существу, был всего лишь комической версией «маленького» бизнесмена наизнанку.

Гарольд Ллойд родился в 1893 году в Небраске. В кино его начали снимать, когда он еще был ребенком, но настоящая слава пришла к нему позже, в период расцвета немого кино. В этот же период актер стал совладельцем фирмы «Гарольд Ллойд корпорейшн», которая специализировалась на выпуске кинокомедий. Этой фирмой и было снято большинство картин с участием Ллойда. Лучшие среди них принесли ему мировую известность и многолетнюю любовь американской публики — «Наконец в безопасности» (1923), «Женоненавистник» (1924). В конце 30-х годов Ллойд снялся в последних своих комедиях. После этого он сделал лишь два фильма: «Безумная среда» в 1947 году и «Мир комедий Гарольда Ллойда» в 1959-м. «Мир комедий» — это фильм-итог, в котором сам Гарольд Ллойд рассказал о себе и своих картинах. Последние годы жизни актер посвятил живописи.

Франция

Как новое явление во французском кино печать отмечает тенденцию к созданию фильмов, разоблачающих полицейский произвол, беззаконие властей в отношении простого, рядового гражданина. Дорогу такого рода «направлению» внутри традиционного жанра «полицейского» фильма открыл успех у широкого зрителя некоторых картин — французских и иностранных. Из французских фильмов — это прежде всего «Элиза, или Настоящая жизнь» Мишеля Драша, фильм, обличающий дух расизма и колониализма, и «Конде» (или «Человек из Чикаго») Ива Буассе, показывающий продажного, злоупотребляющего властью полицейского комиссара; из иностранных — американский фильм Уильяма Клейна о преследованиях «черных пантер» в США и итальянский фильм режиссера Элио Петри «Следствие по делу гражданина выше всяких подозрений», который по своему духу весьма близок фильму Ива Буассе. Теперь поднятая в этих картинах тема привлекает все новых режиссеров. Так, один из корифеев французского кино Марсель Карне, после многих разочаровавших зрителей опытов последних лет, взялся за фильм «Убийцы порядка». Это история трех полицейских чиновников, которые, убив человека, пытаются скрыть свое преступление, пользуясь служебным положением. В главной роли в этом фильме снимается актер-певец Жак Брель, приобретающий все более широкую популярность в кино.

Эдуар Молинаро готовится начать съемки столь же разоблачительного фильма «Нежнейшие признания», в котором будут показаны бесчеловечные методы допросов, применяемых во французской полиции. Эта критическая тенденция ощущается также и в жанре, который можно было бы назвать полицейской трагикомедией или полицейским фарсом в духе старого итальянского фильма «Полицейские и воры». Огромный успех у французских зрителей имели такие фильмы, как «Пассажир под дождем», «Клан сицилийцев», «Борсалино», «Красный круг». Ныне за этими трагикомичными или гротесково-фарсовыми фильмами последовали новые: режиссер Жан Лариага снимает картину «Львиная доля» с Шарлем Азнавуром и Робером Оссейном в ролях грабителей банка. В фильме будет и невероятно дерзкое ограбление и семь убитых, но главное внимание зрителей должна привлекать проблема социального характера: герои фильма — не профессиональные убийцы и грабители, а жертвы жестокого, отвергшего их общества.

После успеха своего полицейского фильма «Пассажир под дождем» Рене Клеман вновь возвращается к проблемам жизни семьи в современном буржуазном обществе. Картина называется «Хороший день». В ней приглашена сниматься американская актриса Фей Данавей, игравшая Бонни в фильме «Бонни и Клайд». На сей раз актриса должна создать совсем иной образ: сыграть беззащитную, страдающую от ревности жену, ищущую спасения в любви к сыну.

●

«Был однажды маленький кораблик» — так будет называться поэтический фильм, в котором главную роль исполняет Жан Габен. Автор сценария — Рене Филло, ставит фильм режиссер Мишель Одиар. Это история мечтателя-пенсионера, который забавляется тем, что строит из спичек крошечные кораблики. Однажды, уступив настояниям внука, он решает построить в саду большой парусник, который, быть может, унесет деда и внука к далеким, грезящимся им берегам.

●

26 февраля после тяжелой болезни скончался один из самых популярных и самых «средиземноморских» актеров французского кино — Фернандель (родился в 1903 году). Фернан Контанден, в конце 20-х годов прибавивший к своему имени окончание «ель», дебютировал в мюзик-хол-

Фернандель

ле семилетним мальчиком. Со временем он получил признание публики и прозвище «последнего солдатика» — из-за того, что постоянно выступал на подмостках в солдатской униформе. Из Марселя, где он родился и где состоялись его первые выступления, Фернандель перебрался в Париж, где поначалу также был актером мюзик-холла. В кино он дебютировал уже известным комиком, но появился впервые на экране в эпизодической роли. Это был фильм «Белое и черное», поставленный в 1931 году режиссером Марком Аллегре по пьесе Гитри. Через год Фернандель сыграл Исидора в «Избраннике мадам Юссон» по Ги де Мопассану. С этой картины началась его блестящая карьера комедийного актера, которую прервала лишь смерть. За сорок лет работы в кино он создал образы в фильмах, истории для которых писали Куртлен, Марсель Эме, Сименон, Саша Гитри, был партнером лучших актеров Франции — Ремю, Жана Габена, Мишеля Симона и множества других.

Особое значение для его творчества имела встреча с драматургом и режиссером Марселем Паньолем, который в 1934 году предложил Фернанделю сыграть слугу Сатюрнена в «Анжеле», экранизации сказки Жана Жионо. Чуть позже актер вновь выступил в картине Паньоля «Шпунц» в очень выразительной роли «помешанного на кино» бездарного молодого человека, воображающего, что он очень талантлив. По сути дела, комику нашлось место почти во всех фильмах Паньоля: его имя стоит в титрах «Второй молодости», «Дочери землекопа», «Наис», «Карнавала», «Топаза». В новой версии «Топаза» он сыграл роль, которую до этого исполнял Луи Жуве.

Фернандель создал комедийный образ беззаботного, легкомысленного человека в фильмах «Казимир» (1950), «Мадемуазель Нитуш» (1953), «Али-Баба» (1954). Он обладал особым даром непринужденно переходить от фарса. откровенной буффонады к трагикомедийным краскам, свято следуя старым традициям французской народной комедии. Лучшими послевоенными картинами, в которых он участвовал, признаны «Дамский парикмахер», «Корова и заключенный» и серия о Доне Камилло. Большим успехом пользовались также «Красная таверна» (1951), «Закон есть закон» (1958), «Поездка отца» (1966). В 1951 году благодаря Жюльену Дювивье (у которого он снимался в фильмах «Бальная записная книжка», 1947 и «Дьявол и десять заповедей», 1962) Фернандель открыл нового для себя героя — священника Дона Камилло. Этот персонаж, созданный писателем Джованни Гуарески, пришелся по душе французскому комику, и он с удовольствием снялся в пяти сериях о приключениях старого священника. В июле 1970 года, во время съемок шестой серии под названием «Дон Камилло и контестаторы» —149-го своего фильма,—Фернандель заболел и больше не смог вернуться на съемочную площадку: картина осталась незавершенной.

«Он был одним из самых великих и самых прославленных актеров нашей страны, и сравнить его можно только с Чарли Чаплином. Мы потеряли его в расцвете карьеры, которая могла бы продолжаться еще два десятка лет... К счастью, он оставил нам свои фильмы...» — этими словами проводил его в последний путь Марсель Паньоль.

Югославия

Белградский институт кинематографии сдал в печать «Историю югославского кино». Этот коллективный труд является плодом трехлетнего труда института. Он содержит фактические сведения о югославском кино за период с 1945 по 1965 год, фильмографические справки и краткое изложение содержания всех поставленных за это время фильмов, а также 2589 творческих биографий югославских кинематографистов. В течение рассматриваемых в этом труде двадцати лет в Югославии было создано около трех тысяч фильмов; в 1946 году было снято 33, а в следующем году — 37 фильмов, в том числе первые художественные полнометражные ленты «Славица» и «Да живет этот народ». Больше всего фильмов за этот период было поставлено в 1962 году — 245. «Историю югославского кино» дополняет таблица данных о кинопроизводстве в различных республиках и короткое резюме на русском и английском языках.

Сценарий

Визит вежливости

А. Гребнев,
Ю. Райзман

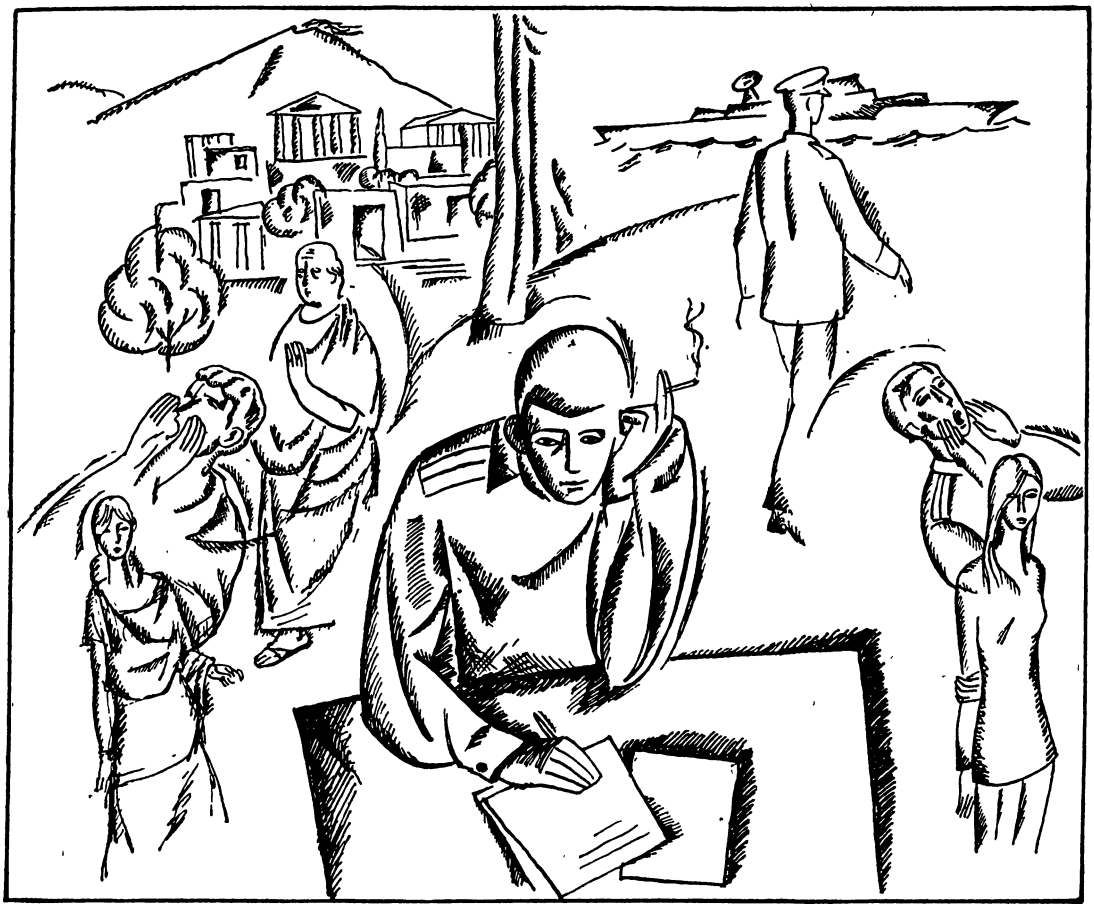


Рис. Б. Лошака

Советский ракетный крейсер в сопровождении эскадренного миноносца входил в один из портов Средиземного моря.

При входе в бухту он произвел двадцать один залп из орудий — Салют наций — и поднял два государственных флага — свой и страны пребывания. Береговая батарея ответила таким же салютом. На пристани выстроился почетный караул, приготовился оркестр, подъехали машины с официальными лицами.

Крейсер приближался. Теперь с берега были видны его палубы — длинные шеренги людей, белые рубахи и кителя, синие воротники, кортики и трубы оркестра, вспыхнувшие на солнце.

Это был официальный визит, со своим особым этикетом, принятым во всех портах мира. Крейсер отдал швартовые, и в эту минуту заиграл оркестр на берегу. Крейсер спустил парадный трап, и тогда застыли по стойке «смирно» встречающие, а по трапу, отдавая честь, двинулись вниз адмирал — командир перехода и командир корабля.

Им навстречу, бесцеремонно нарушая строгость ритуала, сбегались фоторепортеры, двинулись камеры телевидения...

Все дальнейшее мы увидим на газетных снимках-клише:

почетный караул, вскинувший на плечо винтовки с примкнутыми штыками...

неподвижное лицо адмирала, принимающего рапорт...

и это же лицо, оживленное улыбкой: советский адмирал обменивался рукопожатием с итальянским...

и детей с цветами...

и вереницу машин с эскортом мотоциклистов: адмирал и его свита проследовали в город...

и группы матросов на улицах, на приморском бульваре...

и строгую церемонию возложения венков...

и непринужденную обстановку банкета — тонкие дипломатические улыбки, бокалы в руках...

На сменяющихся изображениях — фотографиях из газет и журналов — и пойдут вступительные титры нашего повествования...

Глава первая

На широкой, залитой солнцем площади, на фоне полуразрушенных зданий и обрубленных, разной высоты коринфских колонн стояла миловидная девушка в кожаной курточке, клетчатых брюках, с сумкой через плечо. Она говорила:

— Этот город, с населением двадцать восемь тысяч человек, был центром цветущего края. Торговля и ремесла, храмы, дворцы и зрелища принесли ему в свое время славу и богатство.— Девушка говорила по-русски очень правильно, с некоторой принужденностью, старательно произнося каждое слово. — И вот тысяча девятьсот лет тому назад в течение одних суток этот город погиб от извержения вулкана... На протяжении семнадцати столетий он оставался под слоем камня и пепла... Итак, перед вами — Помпеи. Вы на развалинах Помпей, господа...

Сказав это, девушка двинулась к центру площади, и за ней нестройной толпой потянулись люди в белых кителях и фуражках — советские морские офицеры. Их было тут человек двадцать.

— Сейчас мы с вами находимся на площади форума,— продолжала девушка, остановившись и ожидая, пока подтянутся отставшие.— Вот он перед вами — Везувий.— Все головы повернулись в сторону Везувия.— Справа — храм Аполлона... Во времена Суллы, который завоевал этот город для Рима, площадь эта стала местом, где сосредоточилась политическая и торговая жизнь Помпей...

Ей было года двадцать два — двадцать три. В своих клетчатых брючках, худенькая, стройная, она казалась еще моложе, и только лицо ее, точнее выражение глаз, было усталым и скучающим. Видимо, она повторяла этот текст уже в сотый раз.

— Здесь проводилась предвыборная агитация, выступали ораторы... Видимо, перед самой катастрофой в городе прошли выборы. Об этом говорят надписи на стенах, вы сможете их посмотреть... Сейчас мы с вами войдем в город, просьба держаться всем вместе, Помпеи — это лабиринт, можно заблудиться...

Один из моряков, капитан-лейтенант Глебов, тем временем усердно фотографировал: сначала Везувий, потом храм Аполлона и наконец направил объектив на девушку.

На площади и на улицах встречались все новые группы туристов — в шортах, в сандалиях на босу ногу, в модных больших очках, с кинокамерами через плечо. Некоторые из них двигались бодрым шагом любознательных людей, другие брели, изнывая от солнца — тени в Помпеях не было.

Наши моряки шли теперь по тесной древней улице, по ее мостовой, выложенной две тысячи лет назад. По обе стороны тянулись одинаковые полуразрушенные дома, дворики, заросшие современным бурьяном... Это был большой город — со своим хозяйством, кое-где уцелевшим, даже водопроводом; со всеми своими лавчонками, банями, увеселениями — большой шумный город, когда-то существовавший, ныне мертвый и высохший, подобно тому, как высохли его фонтаны и колодцы. Толпы туристов владели им спокойно и бесцеремонно — ходили взад и вперед, забирались внутрь домов, фотографировали, смеялись, покупали открытки, и равнодушные гиды в сотый раз повторяли одни и те же слова...

Девушка вела моряков от дома к дому, то останавливаясь на пороге, то проводя группу вовнутрь. В одном из таких домов красовалась скульптура — бюст пожилого мужчины, очевидно, владельца дома, выполненный в тщательной реалистической манере римлян: лысый череп, крупный плебейский нос, глубоко запавшие глаза с выражением недоброй усмешки...

— Этого человека звали Куспий Панса,— говорила девушка.— Как и многие римляне, он поставил себе этот небольшой памятник еще при жизни. Был он, как предполагают, из вольноотпущенников, занимался торговлей и стал одним из самых богатых и влиятельных людей в Помпеях... Вот эта часть дома, так называемый атрий,— девушка обвела рукой квадратный дворик с бассейном посередине,— служила для приема посетителей. В основном это были клиенты. Они приходили сюда по утрам, ждали, пока к ним выйдет хозяин, говорили ему «доброе утро» и получали угощение...

— А что это за клиенты? — спросил кто-то из моряков.

— Простите. Клиенты — это по-теперешнему... как это сказать... приживалки — есть такое слово?

Это вызвало смех и реплики, но девушка уже шла в глубь дома, продолжая:

— Вот это комнаты, в которых жил хозяин и его семья... Триклиний, то есть столовая... Вот на этих трех ложах располагались во время обеда. Ели римляне лежа, сидеть полагалось только женщинам...

...Хорошо сохранившаяся мозаика с изображением собаки — на полу, в виде коврика — была преддверьем следующего дома, куда вошли моряки. За калиткой располагался такой же, как и везде, квадратный дворик с бассейном — атрий. Девушка рассказывала:

— Мы находимся в доме Трагического поэта. Расположение комнат такое же, как и всюду: атрий... таблин... перистиль... Обратите внимание на росписи...

Все это сообщалось тоном, по-прежнему невозмутимо бесстрастным. Девушка словно наизусть читала старую, давно затверженную книгу. Офицеры смотрели на нее с особым, все растущим любопытством.

— А почему это дом Трагического поэта? — поинтересовался капитан-лейтенант Глебов.

— Видите ли, почти все названия домов в Помпеях — условные. Они даны во время раскопок. Мы очень мало знаем о людях, которые жили в этих домах. Предполагается, что здесь жил поэт.

— А почему «трагический»?

— Вероятно, он писал трагедии. Здесь, видимо, нашли его изображение, может быть, даже и рукописи...

— И они могли уцелеть?

— Уцелели даже продукты. Хлеб, яйца, горох. Слой вулканического пепла был толщиной в семь метров. Поэтому погибли Помпеи, и поэтому же они сохранились,— сообщила девушка громко, для всех.— Прошу внимания, господа. Вот это помещение назы-

валось рустикум. Здесь жили рабы и животные...

— А сколько рабов могло быть у такого господина?

— И пятьдесят, и сто, и двести. Самый бедный римлянин имел двух-трех рабов.

— Ого!

В атрии уже толпилась, дожидаясь своей очереди, новая группа туристов. Конвейер продолжался.

Моряки шествовали теперь по длинной улице, чуть более широкой, чем остальные. В нескольких местах прямо на стенах висели полотняные занавески. Девушка остановилась возле одной из них, дернула за шнурок и подняла полотнище, обнажив кусок стены с надписью. Это были полустершиеся строчки, выведенные красной и синей краской.

— «Нумерий Попидий Руф дает городу самые богатые гладиаторские игры,— читала она бегло, наизусть.— Выберите в сенат Нумерия Попидия Руфа».

В толпе засмеялись:

— Сам небось написал!

Девушка перешла уже к следующей занавеске.

— Здесь написано: «Лорей, соседки просят тебя: выбери Амплиата!» Вы хотели что-то спросить?

— Простите, ваше имя-отчество?

— Меня зовут Лючия.

— Вы не русская?

— Наполовину... Прошу внимания, господа. Быть выбранным в сенат считалось высокой честью. За это даже платили. Однако существовал и такой закон: пока не прошли выборы, кандидат не имел права устраивать пиршества и даже приглашать в гости более чем девять человек.

— А что, неглупо! — заметил кто-то.

— Наши предки были во многих отношениях не глупее нас,— заметила девушка и наконец улыбнулась, сразу вызвав ответные улыбки и оживление.

Капитан-лейтенант Глебов и его товарищ отстали от группы, оказавшись внутри дома с высокими, хорошо сохранившимися стенами. В одной из стен зияло отверстие. Подойдя к нему, капитан-лейтенант увидел нечто такое, что его поразило. Он подозвал товарища.

Сквозь отверстие был виден подвал с ровным земляным полом, на котором, закрытые стеклянными колпаками, распростерлись в причудливых позах гипсовые тела. Это были позы, выражавшие предельное напряжение сил, борьбу, отчаяние. Слепки людей, застигнутых смертью в момент, когда они, по-видимому, пытались выбраться из каменного плена.

Офицеры постояли здесь молча и затем вышли на улицу.

Они догнали свою группу у развалин городской стены. Моряки поднимались на какую-то башню.

Отсюда открывалась широкая панорама — Тирренское море с силуэтами островов, и двугорбый силуэт Везувия, и — прямо внизу — огромный (отсюда он казался огромным) полуразрушенный город...

— Вот это — дорога, ведущая к морю,— показывала Лючия.— Там, в конце — амфитеатр, казармы гладиаторов... Эта часть города пострадала в сорок четвертом году от американских бомбардировок. Вон там, в северо-западной части, еще ведутся раскопки... Если больше нет вопросов...

— Есть вопрос,— сказал подоспевший капитан-лейтенант Глебов.

— Пожалуйста.

— Простите, ваше имя-отчество?

Несколько голосов подсказали хором:

— Лючия! Лючия!

— Вы разве не русская?

Моряки дружно захохотали. Лючия удивленно оглянулась и ответила невозмутимо:

— Наполовину.

— Ясно,— сказал капитан-лейтенант.— Скажите, а что это за гипсовые фигуры там, в подвале?

— Это слепки с людей, которые там оставались. Сами тела истлели, но отпечатки их остались, и по этим формам впоследствии были отлиты фигуры...

— А сколько человек погибло?

— Примерно две тысячи.

— Всего?

Это восклицание — видимо, невольное — принадлежало молоденькому лейтенанту. Лючия взглянула на него удивленно и продолжала:

— Погибли те, кто не смог или не успел вовремя уйти. Например, существует легенда про двух влюбленных, которые не могли расстаться. Про узника в тюрьме и стражника, который его охранял. Их так и нашли вместе, а между ними — решетку... Прошу внимания, господа. При выходе вы можете приобрести книги, а также открытки и слайды с видами Помпей...

На обратном пути в автобусе оживленно переговаривались, рассматривали сувениры. Капитан-лейтенант Глебов набрал кипу открыток и какие-то книжки. Его приятель, рослый, плечистый капитан третьего ранга Кондаков, сидел рядом и изучал русско-итальянский разговорник. Время от времени он толкал Глебова и читал вслух избранные места:

— «Я очень рад знакомству с вами, синьора»... «Мольто контенто ди коношерла, синьора». Понятно?

— Вполне.

— «Что вы желаете? Шампанское, коньяк, водка?» — с выражением читал Кондаков.— «Ке коза дендера? Спуманте, коньяк, водка?»

— Обратите внимание,— объявила в микрофон Лючия,— слева от нас известная мастерская, где обрабатывают кораллы. Справа вы видите монастырь шестнадцатого века «Камалдомеси», то есть монахов — жителей Камалдоли...

Проехали монастырь.

— «Синьора, я хотел бы отдать в стирку белье». Как сказать по-итальянски?

— Отстань,— сказал Глебов.

— «Синьора, ворреи даре иль букато»,— сообщил Кондаков.

Глебов пересел на другое место.

Он выбрал место впереди, возле кабины шофера, потому что остальные места были заняты, а может быть, и потому, что оказывался таким образом рядом с гидом.

Лючия сидела молча, рассеянно глядя в окно.

— Простите,— сказал Глебов,— Лючия — это что, по-русски Люся?

— Да, вероятно,— сказала девушка.

— Вы родились в России?

— Нет, я родилась в Италии.

— Мама русская?

— Да.— Она наконец повернулась.— Это вы интересовались домом Трагического поэта? Если хотите, я могу узнать подробнее.

— Да нет, не стоит,— сказал Глебов.

— У нас есть консультант.

— Обойдемся!

Она достала из сумочки сигареты, закурила.

— И что же, гид — это ваша постоянная профессия? — спросил Глебов.

— Летом.

— А зимой?

— Зимой мало туристов,— вяло, без всякого интереса к разговору, отвечала Лючия.

— Что же вы делаете зимой?

В это время Кондаков сказал с места:

— Капитан-лейтенант Глебов, если не трудно, узнайте, какие исторические места мы сейчас проезжаем...

Лючия взяла микрофон:

— Направо от нас Везувий, фуникулер, налево в море виден остров Капри или, как его называют, «Спящая девушка». Своим силуэтом он напоминает спящую девушку...

— Спасибо! — отозвался с места Кондаков.

Моряки прильнули к окнам. Сидящие по другую сторону привстали.

— Так что же вы делаете зимой? — спросил Глебов.

Лючия вскинула на него глаза. Теперь она, кажется, удивилась.

— Эту зиму я работала в Милане в одной мебельной фирме.

— А почему в Милане?

— Там мои родители.

— А здесь вы одна?

— Да.

— И вам не скучно?

— Сейчас вы спросите, замужем ли я, есть ли у меня друг и свободна ли я сегодня вечером.

Она сказала это спокойно и беззлобно, даже без видимой усмешки, бросив на Глебова беглый взгляд.

— Смотрите, угадала! — сказал Глебов.

— Это не так уж трудно. Я давно работаю в туристической фирме...

— Капитан-лейтенант, узнайте, пожалуйста,— сказал кто-то с места,— во сколько мы идем сегодня в театр?

— Распорядок будет объявлен на корабле! — отозвался Глебов.

В автобусе засмеялись. Глебов сердито взглянул в сторону Кондакова.

Девушка оставалась невозмутимо спокойной.

— А почему бы вам не заняться переводами русских книг? — вдруг пришло в голову Глебову.— Вы ведь читаете по-русски?

— Да, конечно,— согласилась она,— это выгодная работа. Но так ее не получишь. Нужна протекция.

— Нужно иметь дядю кардинала. Понятно...— Глебов смотрел на нее с нескрываемой симпатией.— Ну и какие же у вас планы? Вам бы надо какую-то более стабильную профессию...

— Да, возможно.

— А что бы вы сами хотели?

— А почему это вас интересует?— Теперь она смотрела на него почти зло.— И почему я обязательно должна что-то хотеть? Это что, наша национальная черта — обязательно влезать людям в душу?

Глебов смутился.

— Простите...

Весь остаток пути они молчали. Теперь автобус шел по городу, приближался порт.

— Завтра у нас посещение корабля. Хотите прийти?— предложил Глебов.

Она отвечала любезно:

— Спасибо. Завтра у меня, вероятно, опять Помпеи.

— А вечером?

— Что вечером?

— Вечером вы свободны?

Она усмехнулась.

— Не знаю. Ну, допустим, свободна.

— Смотрите, как все удачно складывается. Я — тоже! — засмеялся Глебов.

Автобус неожиданно затормозил. Впереди остановилось движение. Машины заполнили, запрудили квартал. Впереди, пересекая улицу, двигалась толпа.

Уже слышен был ее гул — пронзительный свист, крики. Поплыли, качаясь, транспаранты. Шла демонстрация.

Моряки столпились у окон. «А что там на плакатах?» — спрашивал кто-то. «Забастовка, наверное»,— отвечали ему. «Студенты»,— сказала Лючия.

Транспаранты приближались. Теперь видны были надписи. «Руки прочь от Вьетнама!» — гласила одна из них. «Италия — вон из НАТО! НАТО — вон из Италии!» — гласил другой плакат, и Лючия вслух перевела эту надпись.

Автобус медленно тронулся, с трудом, в несколько приемов повернул за угол. Здесь была тесная улочка, узкий коридор между рядами домов, с полоской неба где-то вверху и бельем, развешанным от дома к дому, как гирлянды. Машины впереди остановились, сзади подходили новые, автобус стал — теперь уже, кажется, надолго.

И в ту же минуту прильнувшие к окнам моряки стали объектом всеобщего шумного интереса. Пожилой итальянец в рубашке навыпуск что-то возбужденно кричал в открытую дверь. Оттуда вышли сразу несколько человек — видимо, все его семейство. Люди появлялись уже со всех сторон — мужчины, женщины, подростки. Все они были жителями этих домов, их первых этажей, и потому вышли в чем были — в майках, в шлепанцах на босу ногу, в кухонных передниках. На их лицах было написано любопытство, бесцеремонное, но доброжелательное. Автобус обступили.

Все тот же пожилой итальянец вынес из дома стул и встал на него. Теперь он мог поговорить с русскими моряками. Он энергично показывал Глебову на его погоны и на себя, объясняя, что он тоже моряк.

Лючия с беспокойством поглядывала то в салон автобуса, то на улицу. Здесь шел уже всеобщий диалог — с улицы кричали по-итальянски, из автобуса отвечали кивками и знаками. Уже не один, а несколько стульев появилось на мостовой, и сразу несколько человек оказались на уровне окон. Двое мальчишек, стоявших на одном стуле, предлагали офицерам меняться значками. Кто-то тянул к окну запечатанный блок «Честерфильда», кто-то предлагал купить у него золотые часы. Толстая бойкая женщина стучала в окно Кондакову, требуя, чтобы тот выглянул и посмотрел наверх, на второй этаж. Там, в окне второго этажа, улыбалась молодая итальянка. Увидев Кондакова, она отрицательно замотала головой. Женщина показала ей на другого офицера («Этот?»), затем на третьего. Наконец девушка кивнула. Когда офицер, на которого пал выбор, выглянул и поднял на нее глаза, она послала ему воздушный поцелуй. Офицер ответил тем же. Вокруг смеялись.

В этот момент тронулись машины впереди, за ними медленно пополз и автобус. Моряки приветственно замахали руками. Улица весело провожала их. Люди, все еще стоявшие на стульях, махали им вслед.

Был прием в муниципалитете. Мэр города и советский адмирал обменялись речами.

— Мы очень рады,— сказал мэр,— что на вооружении у ваших кораблей оказались такие чистосердечные улыбки и добрые чувства. Поверьте, это не худшее оружие в наше неспокойное время!..

— Мы очень рады,— сказал адмирал,— что в это неспокойное время пришли к вам с миссией дружбы. Это для нас самая приятная миссия...

Тихо играл оркестр. В двух смежных залах толпились гости — белые кителя офицеров мелькали среди штатских костюмов и разнообразных нарядов дам. (Моды этого года и в самом деле являли широкое разнообразие: вечерние платья и легкомысленные брючки, рискованные «мини» и безукоризненные «макси» — все имело равные права.) Среди военных моряков преобладали советские гости и итальянцы, но были представители и других флотов — французы, англичане, турки... Все они двигались, собирались небольшими группками, стояли с бокалами в руках... Переводчики едва успевали на помощь то к одной, то к другой группе.

— Как вам понравился город? Вы у нас впервые?

— Были ли вы на Капри? Обязательно побывайте!

— А в Помпеях? Вы были в Помпеях?

— Да, конечно! Огромное впечатление!

— Лично я, господа, приветствую ваше пребывание в Средиземном море! — громогласно заявляла пожилая дама в золотых очках, с идеальной седой прической.— Это, простите меня, чепуха, когда говорят: почему советские — в Средиземном море? А почему американцы?

— Кто эта дама?

— Супруга синьора Амальфи.

— Вы должны уравновешивать друг друга. К несчастью, этого не понимают господа, которые делают у нас политику,— продолжала синьора Амальфи.— Мы, итальянцы, всегда страдали от отсутствия здравого смысла... Я пью за русских! — и синьора Амальфи осушила бокал с шампанским.

Коренастый круглолицый человек знакомился через переводчика с капитаном второго ранга:

— Маурицио Тронки, сенатор, коммунист...

— Капитан второго ранга Ковальский. Очень рад.

— Товарищ Тронки говорит, что он рад вдвойне. Ему пятьдесят лет. Он вступил в компартию, когда слово «коммунист» произносили шепотом... Он говорит: черт возьми, кое-что в этом мире изменилось, если сегодня и вы и я здесь почетные гости!

В центре зала продолжали знакомиться:

— Синьор Марио Сканчетти.

— Капитан-лейтенант Глебов.

— Синьор Сканчетти — большой поклонник русской музыки. Его первая жена была русская.

— Очень приятно.

— Он интересуется, видели ли вы когда-нибудь живого капиталиста...

— В детстве, в карикатурах,— улыбнулся Глебов.

— Ну и как, он спрашивает, он похож?

— Более или менее!

— Он говорит, что у него два сына, оба революционеры. Один — за Мао Цзэ-дуна, он грозит все взорвать. Другой постоянно устраивает забастовки...

— Вот беда!

— Синьор Сканчетти говорит, что он любит революцию, но не любит забастовок!..

— Спа-си-бо, до сви-да-ния! — продекламировал по-русски синьор Сканчетти и отпустил пуговицу, за которую все это время держал Глебова.

Знакомства продолжались:

— Синьор Джиованни Гатто... Синьорина Гатто...

— Капитан третьего ранга Кондаков. Очень приятно.

— Один вопрос. Это не будет касаться военных тайн!

— Совсем хорошо!

— Синьорина Гатто хочет знать ваше мнение об итальянских девушках.

— О! Белиссимо!

— А подробнее?

— Честно говоря, еще не успели разобраться. Немножко мешают современные моды. Вчера, например, встретили очень красивую итальянку — длинные волосы, брюки. Оказался мужчина.

В это время кто-то захлопал в ладоши, сразу все смолкло, гости застыли на местах — английский адмирал выдержал паузу и начал свою речь:

— Уважаемые дамы и господа!..— И снова сделал паузу, уступая место переводчику.— Простите за несколько серьезных слов. Мы с вами люди военные, и каждый так или иначе держит палец на кнопке. На той самой кнопке, на которой написано — «мир» или «война», «жизнь» или «смерть»...— В зале теперь было тихо, и конец речи прозвучал в молчании.— Давайте поднимем бокалы за то, чтобы ни нам, ни нашим сыновьям никогда не пришлось нажать эту кнопку!..

Переводчик повторил последнюю фразу, адмирал выпил и отставил бокал. Вокруг аплодировали.

Разговор возобновлялся медленно, говорили вполголоса.

— Увы, есть вещи, которые сильнее нас и наших желаний... Вот адмирал Строуэлл. Какая трогательная речь, не правда ли? Я даже допускаю, что он говорит искренне. Но попробуйте оторвать его от этой кнопки!..

Это говорил мужчина лет тридцати пяти — сорока, одетый с элегантной небрежностью, в очках, с трубкой — судя по всему, журналист или адвокат. Его слушателями были трое офицеров. Он обращался к ним и к переводчику и в паузах раскуривал трубку.

— Или вот этот синьор — видите, у окна.— Все обернулись к окну.— Ему принадлежат акции одной известной фирмы, которая производит горючее, в том числе горючее для ракет... Вы думаете, он хочет войны? Уверяю вас, нет. Но это не имеет никакого значения, потому что он — уже часть этой машины, которая называется военно-промышленным комплексом. А она перемалывает все наши благие пожелания. Увы, это так, господа...

— А вы, однако, пессимист,— заметил один из офицеров.

Адвокат развел руками. Переводчик повторил за ним:

— А вы?

— А мы не считаем, что эта машина так уж всесильна в сегодняшнем мире. Поэтому мы оптимисты — вот капитан-лейтенант Глебов и я...

— Я вам завидую,— сказал адвокат.

Прежнее оживление постепенно восстановилось, и опять грациозно улыбалась в кругу мужчин синьора Амальфи, и продолжали разговор сенатор-коммунист и капитан второго ранга.

— Видите ли, шестой флот — это еще не самое страшное,— говорил сенатор.— Опасность к нам идет не с моря, а с суши. Они завоевывают нас не пушками, а долларами — нашу промышленность, нашу политику...

Беседы продолжались. Те, кто не примкнул ни к одной из групп, беспорядочно бродили по залам. Кондаков наткнулся на Глебова:

— Слушай, а поесть не дадут? Я что-то проголодался... Простите! — спохватился он, увидев, что Глебов стоит в обществе девушки и занят разговором. Девушка была в платье до пят, в модных огромных очках, закрывавших ей пол-лица. Она держала в руках блокнот.

— Когда-то ваш флот назывался красным. Красная Армия, Красный флот.— Девушка говорила по-русски с сильным акцентом.— Вы что, с тех пор изменили цвет?

— Нет, синьора, или, простите, синьорина, цвет мы не изменили, он по-прежнему красный,— отвечал, улыбаясь, Глебов.

— Скажите, пожалуйста, если бы в какой-нибудь стране на Средиземном море началась революция, ваши корабли пришли бы на помощь?

— Не знаю,— сказал Глебов.

Девушка смотрела сквозь очки серьезно, без улыбки.

— Но если бы об этом вас попросили коммунисты?

— М-да,— усмехнулся Глебов.— Вы меня загоняете в бутылку. Если я вам отвечу «да», завтра ваша газета напишет, что мы занимаемся экспортом революции. А если я скажу «нет», вы напишете, что мы изменили революции и предаем братьев по классу! Не так ли?

И еще один разговор — в центре зала:

— Простите, господин офицер, синьора Амальфи просит разрешения с вами сфотографироваться. Она хочет сфотографироваться с самым красивым офицером.

— Спасибо, я польщен. Но почему именно со мной?

— Видимо, она считает самым красивым вас.

— Ну что ж, тогда я готов...

— Сергей Павлович, осторожно!

— Сергей Павлович, пошлю карточку жене!

— Спасибо, синьор. Грацие!

— Грацие!

Сверкали блицы...

Лючия стояла на площади, у памятника Данте. Она слегка удивилась, увидев вместо одного двух офицеров. Глебов пришел с Кондаковым.

— Здравия желаем! — сказал Кондаков.

Она перевела взгляд с Глебова на Кондакова и затем, скрывая улыбку, опять на Глебова:

— Ну, что мы будем делать?

— Что прикажете,— сказал Глебов.

— Музеи уже закрыты.

— Неужели? А что-нибудь помимо?

— Ночная жизнь? — спросила она не без иронии.

Офицеры переглянулись. Глебов первый сказал:

— Прекрасно!

В полумраке толпились люди, и сначала ничего не было видно, кроме лиц, рук и плеч, потом постепенно обозначились контуры помещения с низкими сводами, эстрада в глубине, и низкие столики на уровне колен, и длинный, во всю стену диван, где утопали, сидя и полулежа, еще какие-то люди. На эстраде трудился оркестр, человек в куртке пел и пританцовывал с микрофоном в руке, и теперь уже видно было, что все эти толпящиеся вокруг мужчины и женщины танцуют.

Глебов и Кондаков с трудом пробирались в темноте вслед за Лючией, то и дело теряя ее, пока наконец не разыскали свободные места. Это был все тот же низкий диван у стены. Лючия и Глебов оказались тесно прижатыми друг к другу.

Где-то через два человека примерно так же устроился Кондаков. Рядом с ним спал какой-то юноша.

Они долго еще вертели головами, осматриваясь. Но никому здесь не было до них дела. Ноги, спины, плечи проплывали мимо, пары танцевали, занятые только собой.

— Вам неудобно сидеть? — спросила Лючия.

— Нет, ничего... В тесноте, да не в обиде, как у нас говорят,— сказал Глебов, ощущая совсем близко ее волосы и не смея шевельнуться.

— Как раз за это здесь платят деньги,— улыбнулась она, подавая руку Кондакову — он звал ее танцевать.

Сначала они топтались рядом с Глебовым, потом исчезли, на их месте оказались другие, а там, где сидела Лючия, пристроились сразу двое: юноша в бархатном пиджаке усадил свою подругу и уместился рядом. Усевшись, они сразу же принялись шептаться, перемежая шепот поцелуями. Близкое соседство Глебова их не смущало.

Оркестр играл без пауз, предлагая танцующим все новые ритмы. Пары постепенно менялись местами, то попадая под яркий белый свет, то исчезая в тени. Кондаков аккуратно вел Лючию, лицо его хранило выражение строгости, и лишь в какой-то момент, отважившись, он прижал ее к себе. Она вскинула на него удивленный взгляд.

Глебов все еще оставался в прежней неловкой позе, зажатый с обеих сторон. Юноша и его подруга замерли в объятии, голова подруги откинулась на плечо Глебову, и он сидел, не смея пошевельнуться. Вероятно, это было смешно со стороны — подойдя к нему, Лючия и Кондаков не удержались от улыбок.

— Ну как вы тут?

— Как видите. Погибаю, но не сдаюсь,— мрачно отвечал Глебов, осторожно высвобождаясь, чтобы уступить место Лючии.

В отличие от него Лючия не стала церемониться и потеснила парочку.

— От чего же вы погибаете?

— От зависти, конечно!

Она повернулась к нему.

— Ну хотите, я вас поцелую?

— Хочу!

Она смотрела на него с веселым, внезапно пробудившимся интересом, потом, усмехнувшись, отвела взгляд. Они снова сидели рядом, тесно прижатые друг к другу. В толпе, в луче прожектора мелькнул китель Кондакова. Кондаков танцевал. Его партнершей была маленькая итальянка в платье до пят. Они держались за руки.

— Ну что же вы? — сказал Глебов.

— Стоит ли?.. Один жалкий поцелуй!

— Один поцелуй может перевернуть мир!

— Тем более,— отвечала она в том же тоне, полусерьезном-полуигривом.— Зачем нам его переворачивать?

И как бы в знак примирения протянула ему сигареты.

— Лючия, вы замужем? — спросил Глебов.

Она засмеялась.

— Все-таки не удержались, спросили... Нет, не замужем. Но у меня есть любовник. И притом ревнивый.

— Значит, он вас очень любит.

— Что вы называете — любит?

— Ну, любит. Жить без вас не может.

— Гм, возможно.— Она чиркнула зажигалкой.— Он не может жить без меня, без своей машины и без хороших сигарет. Он не переносит разлуки с нами.

— И вас это устраивает?

— Вполне.

— В таком случае вы его не любите.

Она смотрела на Глебова с выражением веселого любопытства.

— Вы все-таки удивительный народ,— сказала она наконец. — В бога вы не верите, но обязательно должны чему-то молиться! И эти ваши подвиги, которые вы непрерывно совершаете — то во имя любви, то во имя человечества... «Любите», «не любите»! Любовь должна доставлять удовольствие! Это же прелестная игра, а вы хотите сделать из нее бог знает что!..

Но Глебов не сдавался.

— А вам никогда не приходила мысль, что, может быть, где-то бродит человек, который предназначен вам судьбой? Тот ваш, единственный... Вы его еще не видели, не знаете, но он уже существует. И ищет вас!

Она улыбнулась.

— Да?.. Бедняга, тогда я ему не завидую...— Бросила сигарету, нашла свою сумочку.— Пошли отсюда?..

...Теперь они оказались в баре. За высокой стойкой у входа и за столиками в глубине пили, ели, разговаривали; публика здесь была попроще — компания молодых людей, судя по всему — студенты, две-три семейные пары и люди, сидевшие в одиночестве за стаканом вина или чашкой кофе...

— Прего, синьоры,— сказала по-итальянски Лючия, найдя свободный столик, и продолжала по-русски: — Пожалуйста. Что мы будем заказывать? Вино, виски?

Глебов и Кондаков оглядывали публику. Здесь их кителя, как видно, произвели впечатление. Седой итальянец из-за соседнего столика приветственно помахал им рукой. Человек, сидевший за стойкой, мужчина с широкими баками, делал какие-то знаки и улыбался.

На столе появились наполненные бокалы. Кондаков без промедления приступил к делу:

— За вас, Люсенька! Должен вам сказать, что вы очаровали не только моего друга, но и весь личный состав нашей боевой единицы!

— Спасибо, спасибо,— говорила Лючия и с удивлением увидела, как Кондаков одним махом осушил свой бокал. Сделав это, он невольно оглядел стол в поисках закуски. Закуски не было.

В это время из-за стойки поднялся человек в военной форме и с бокалом в руке подошел к их столику. Это был американец, офицер военно-воздушных сил. Он улыбался во весь рот и, хлопнув по плечу Кондакова, заговорил по-английски. Затем он изобразил руками нечто вроде летящего самолета и показал на Кондакова и на себя. Это должно было означать, что не кто-нибудь, а он лично летает на своем самолете над Кондаковым, и что таким образом они как бы старые друзья и по этому поводу должны выпить.

— Па-па-па! — Кондаков изобразил стреляющую зенитку, на что американец радостно заулыбался. Он чокнулся по очереди с Кондаковым, Глебовым, Лючией, кивнул в ее сторону, подмигнул и показал большой палец.

— Ладно, давай отсюда,— Кондаков нежно подтолкнул американца.

Но тот уже не хотел расставаться с Кондаковым. Он тащил его за собой к стойке.

Глебов продолжал сидеть, молча уставившись на Лючию.

— Вы еще долго будете меня разглядывать?

— Я жду,— сказал Глебов.— Мне все кажется, вот еще немного, и вы сбросите к черту эту вашу непромокаемую оболочку... Засмеетесь или, может, заплачете...

Она засмеялась.

— Ну вот, смеюсь!..

У стойки бара продолжалось тем временем знаменательное знакомство капитана третьего ранга Кондакова с летчиком американских ВВС. Он был здесь с подругой. Уже были наполнены рюмки, произнесены все надлежащие слова, оставалось чокнуться, и в этот самый момент из глубины бара раздался чей-то зычный голос, и за ним несколько голосов грянули дружно:

— Dit-ta-tu-ra del pro-le-taria-to! Dit-ta-tu-ra del pro-le-taria-to!

Кондаков и американец, все еще с рюмками в руках, обернулись. Группа молодых людей, уже встав из-за столика, продолжала настойчиво скандировать все ту же фразу, и все это было адресовано этим двум военным — русскому и американцу, которые только что чокались у стойки бара.

Что-то громко крикнул пожилой бармен. Компания примолкла. Но один из молодых людей уже отделился от столика и, что-то возбужденно говоря, указывая пальцем на Кондакова, направился к стойке.

Ему преградил дорогу седой итальянец — тот, что делал знаки Глебову. Из-за спины седого парень все же выкрикнул свой лозунг, и тогда седой энергично потеснил его к столику.

Глебов и Лючия уже встревоженно наблюдали за происходящим.

— Это наши «синистра-синистра»,— сказала Лючия.— Левые-левые. Лучше с ними не связываться.

Человек, сидевший за столиком по соседству, повернулся к Глебову и что-то объяснял по-итальянски.

— Он говорит, что они дураки... Пока эти двое держат в руках бокалы, мы тут можем спать спокойно.

Человек, произнесший эти слова, решил повторить их громогласно, для всех и направился к стойке. Здесь затевалось нечто вроде дискуссии. Американца уже не было. Кондаков стоял один в окружении возбужденно го-

ворящих молодых людей. Глебов с Лючией шли на выручку.

— Ну, что, что?— говорил Кондаков, беря из чьих-то рук протянутую ему газету. — В чем дело? Ну-ка взгляните, Лючия!

В газете, на видном месте, красовалось фото: синьора Амальфи с советским морским офицером. Синьора Амальфи кокетливо положила голову ему на плечо, офицер улыбался.

— Смотри — Сергей Павлович! Хорош! — воскликнул Глебов.— Так что их смущает?

Уже вся компания была тут как тут и обступила Глебова. Молодые лица были серьезны и решительны. Парень в кожаном пиджаке — маленький, лохматый — все еще что-то говорил, тыча в газетный лист.

— Не связывайтесь, пойдемте,— шепнула Лючия.

— А что они говорят?

— Говорят всякую ерунду. Пойдемте, иначе они не отстанут.

— Нет, а все-таки?

— Ну, они говорят, что вы пришли сюда целоваться с буржуазией.

— А они что хотят, чтобы мы затеяли здесь драку? — сказал Глебов, с интересом оглядывая парней.

Парни молча выслушали перевод и заговорили все разом.

— Да, они как раз предпочли бы, чтобы вы пришли сюда драться...

— Они хотят войны?

Это относилось к лохматому парню, который говорил больше всех. Впрочем, и остальные не безмолвствовали. Южный темперамент присутствовал здесь в избытке. Лючия едва успевала переводить.

— Вы не пугайте нас войной! — говорил лохматый.— Мы это уже слышали! Война — это пугало в руках империализма и ревизионизма!

Слова эти прозвучали с категоричностью лозунга. Их подхватили мгновенно, и вот уже восемь или девять — сколько их там было — голосов дружно скандировали: «Империализмо!», «Ревизионизмо!» — и еще какие-то слова, означавшие, очевидно, «союз» того и другого или «позор» тому и другому.

— Все ясно! «Бумажный тигр»! — определил Кондаков, развеселившись, будто встретил старого знакомого.

Наконец «синистра-синистра» унялись. Бармен, он же, вероятно, и хозяин заведения усаживал их на место. Но теперь уже и другие посетители бара рвались в бой, в дискуссию. Уже знакомый нам седой итальянец задержал у стойки Кондакова и Глебова, что-то горячо доказывая то им, то Лючии.

— Этот человек — коммунист,— объясняла Лючия.— Он говорит, что они, эти вот, пришли на готовое. Сейчас можно кричать что угодно, выходить на демонстрации — теперь это ничего не стоит, это могут все. А мы это делали, не спрашивая разрешения, и в нас стреляли и бросали нас в тюрьмы!

— Зато теперь стали чересчур осторожными,— последовал ответ из-за столика.— Боитесь испортить аппетит буржуазии!

— Мы стали осторожными из-за таких, как вы,— с достоинством отвечал седой.— Мы не хотим, чтобы с нашего огорода урожай собирали фашисты. А вы этого дождетесь!

Лохматый парень уже шел к нему, что-то быстро и возбужденно говоря.

— Он говорит, что пока не прольется кровь, все равно ничего не будет,— перевела Лючия.

Кондаков взял Глебова за руку.

— Послушай, мы, кажется, начинаем вмешиваться во внутренние дела. Пошли отсюда!

— Погоди. Интересно же! — отмахнулся Глебов.

Парень стоял, скрестив руки, глядя на него спокойно, сосредоточенно. Глебов не удержался от улыбки.

— Он хотел бы задать вам вопрос,— сказала Лючия.

— Пожалуйста.

— Считаете ли вы правильным, что социалистическая страна имеет дело с такой фирмой, как «Фиат»?

— Не вижу в этом ничего вредного для социализма,— отвечал Глебов настороженно.— Деловые отношения есть деловые отношения. Социализм от них только выигрывает.

— Ваши люди перестали думать о революю-

ции и думают только о том, чтобы хорошо жить и ездить в автомобилях! — Это заявлял уже другой парень, высокий, с худым лицом, все еще державший в руках газету.— Где ваше революционное сознание? Вы сговорились с американским империализмом!

— О чем же, позвольте узнать?

— Они хотят спокойной жизни! — закричал кто-то.— Они боятся войны!

— Да погодите вы, не все сразу! — Глебов обернулся к Лючии.— Спросите у него, сколько ему лет.

Лохматый ответил.

— Девятнадцать,— перевела Лючия.

Глебов смотрел пытливо на лохматого и его товарищей.

— Вы рассуждаете так, как будто до вас ничего не было. Как будто с вас начинается история... Мы «боимся» войны!.. Мы не боимся, мы не хотим войны, понимаете разницу?..— Он подождал, пока Лючия управится с переводом.—Не хотим, потому что помним, что это такое и чего стоила эта война... И эти люди, которых вы упрекаете в том, что они хотят хорошо жить, они, между прочим, заслужили это право больше, чем кто бы то ни было на свете! И сделали для человечества больше, чем кто-либо на свете — на сто лет вперед! — Он вспомнил о Лючии, выдержал паузу и продолжал, понизив голос, глядя на притихших парней: — Но мы не жалуемся. И не ждем благодарности: черт с вами, если у кого короткая память! Вот так и скажите!.. Это, наверно, болезнь возраста — думать, что все начинается с тебя...

Лохматый молча смотрел на Глебова, как бы оценивая сказанное. Глебов потянулся к стойке за своим бокалом.

— Ладно, пошли,— сказал Кондаков.— Их тут не переспоришь... Легко, понимаешь, развалясь за чашкой кофе, кричать про мировую революцию, когда дома есть богатый папа и модный пиджак в шкафу...— Он махнул рукой.— Пошли отсюда! Мне пора...

Лохматый выступил вперед. Глаза его блестели.

— Он говорит,— перевела Лючия,— что вы угадали: у него есть богатый папа и хорошая квартира, в которой он давно не живет. Он ушел из дому и порвал всякие связи с семьей.

Кондаков нахмурился. Парень продолжал смотреть на него в упор.

— Вот ты кричишь, что война — это пугало,— вдруг тихо, примирительно произнес Кондаков.— Переведите ему: война — это не пугало, дорогой мой, это очень реальная штука. Вы имеете представление, что такое водородная бомба?.. Могу объяснить!..

Его выслушали в молчании, и тот же лохматый парень что-то негромко сказал в ответ, а Лючия перевела:

— Он говорит, что это декадентская идеология.

— Какая?

— Декадентская... Он говорит, что бояться бомбы недостойно революционера.— Парень бесцеремонно взял у Глебова сигарету и спокойно прикуривал.— И если даже во имя мировой революции погибнет половина человечества, то по крайней мере для другой половины наступит справедливая жизнь...

— А сам он в какой половине думает оказаться? — спросил Кондаков.

Вокруг засмеялись. Вопрос понравился.

— Он говорит: пожалуйста, в любой. Его личная судьба в данном случае не имеет значения.

— Это, конечно, делает ему честь,— сказал, глядя на парня, Глебов,— но надо еще спросить, хочет ли человечество умирать вместе с ним...

Это снова вызвало смех. Кто-то захлопал. Кто-то, вслед за лохматым, попросил у Глебова сигарету, и сразу несколько рук потянулось к пачке.

— Зачем же вы тогда надели военную форму? — перевела Лючия.

— Как зачем? Для красоты! — весело откликнулся Глебов. Протянул руку.— До свиданья!

Лохматый неожиданно улыбнулся и пожал руку Глебову. И все вдруг заулыбались легко, миролюбиво, может быть, потому, что были еще молоды, а может, еще и потому, что родились под солнцем южного гостеприимного города.

Был поздний час, в домах, за закрытыми ставнями, замерла жизнь, ни одно окно не светилось, но улица все еще жила. Торговали газетные киоски, бары, по мостовой на сумасшедшей скорости, чудом не задевая друг друга, неслись машины. С оглушительным треском промчались один да другим три мотоцикла — молодые ребята в пестрых сорочках, один из них с девушкой...

— Это они что, нарочно снимают глушители? — Кондаков смотрел вслед мотоциклистам.

— Вероятно. Им так нравится,— сказала Лючия.

— Вот это я бы у вас запретил!

— А вы бы, наверно, многое у нас запретили.

— Возможно,— сказал Кондаков.

На углу он попрощался.

— Я вас оставляю. Спасибо. Ты проводишь Люсю, Андрей?..

Пошли молча. Кондаков исчез за углом.

Миновали широкую улицу, свернули в переулок. Здесь было потемней, но тоже не утихала жизнь. Горели окна первых этажей, в одно из окон была видна комната — стол, кровати, телевизор, а само окно служило прилавком, где выставлены были сигареты, бутылки. Толстая женщина глядела из окна на улицу, предлагая товар. Еще две женщины стояли на перекрестке в обществе американских матросов — здесь также шла торговля.

Потом была улица чуть пошире, и снова — витрины, и огни баров, и машины на сумасшедшей скорости.

Лючия остановилась у освещенной двери.

— Хотите есть?

— Хочу,— сказал Глебов.— Только у меня не осталось денег.

— Я вас покормлю. Вы ели когда-нибудь пиццу?

Они вошли в пиццерию. Сравнительно большое помещение было почти пустым в этот час. Официант поспешил им навстречу.

Через минуту-другую они уже сидели за столом друг против друга. Пицца оказалась горячей пшеничной лепешкой с начинкой из сыра и помидоров. Глебов взялся за нее, обжигаясь.

— А знаете,— говорил он,— мне жалко этих ребят. Ведь сами не знают, чего хотят... Вот этот маленький, лохматый...

— Он же вам сказал, чего он хочет. Разрушить мир.

— Ну, это он еще передумает.

— А если нет?

Глебов усмехнулся.

— Вас это пугает?

— Меня? Нет. Не возражаю. Пусть рушится... И хватит об этом! Ешьте вашу пиццу!

Она отхлебнула из бокала. Глебов молча жевал.

— Как вас зовут? — вдруг спросила она.

— Андрей...

— Андрей... — повторила она несколько раз. — Расскажите мне что-нибудь о себе. Сколько вам лет?

— Тридцать... Биография, в общем, короткая. Школа, военное училище, корабль... Холост. Морально устойчив.

— Сколько вы зарабатываете?

— Не знаю, как на ваши деньги. В общем, достаточно.

— И вы хотели стать моряком?

— Да.

— И вам всегда удавалось делать то, что вы хотели?

— Пока удавалось... Есть, правда, одно несбыточное желание. Стать писателем. Даже книжку выпустил, рассказы. Могу подарить...

— Спасибо... А мне вот еще никогда в жизни не удавалось делать то, что хочется,— вдруг призналась она грустно. Он посмотрел на нее, уловив не свойственную ей интонацию.— Я, например, живу не так, как мне хочется... И занимаюсь совсем не тем, чем хочется. Я даже обнимала всю жизнь не тех, кого хочется...

Они долго молчали.

— Вот видите,— теперь она усмехнулась,— вы ведь хотели, чтобы я сбросила эту самую оболочку...— И остановила его движение.— Только не поучайте меня, ладно? Не надо...

Они вышли на улицу. На углу, при свете уличного фонаря, все еще шла торговля. Ос-

тановились матросы с проститутками. Мальчишка лет двенадцати деловито предлагал матросам свой товар. Женщины ушли вперед. Матросы, посмеиваясь, рассовали пакетики по карманам и пошли за женщинами... «Синьор, синьор»,— остановил мальчик Глебова, потянув его за рукав и показывая на лоток. Лючия что-то резко сказала по-итальянски, мальчик сразу отстал.

— Вон там ваш корабль,— она указала рукой в конец улицы.— А вот мой автобус. До свиданья.

— Завтра — посещение корабля,— спохватился Глебов. — С десяти до двух. Приходите, я вас встречу.

— Спасибо, вряд ли.— И, протянув на прощание руку, она скрылась в дверях автобуса. Огромный, едва умещавшийся на узкой улице автобус с непостижимым проворством нырнул за угол и исчез.

Был день посещения корабля. Праздничные пестрые толпы хлынули на палубы, устремились вверх и вниз по трапам. На берегу с трудом устанавливала порядок полиция; на палубах распоряжались сами моряки. Пожилой серьезный мичман объяснялся с итальянскими гражданами на их родном языке: «Прего, синьоры», «Атенционе», «Силенцо», — говорил он в толпу. И еще: «Ля прегьямо ди визитаре ля ностра навэ!» На юте играл оркестр.

Глебов осторожно прокладывал себе путь по палубе, двигаясь навстречу потоку. Перед ним мелькали лица. Пожилые, молодые, совсем юные, лица женщин и лица детей. Матрос с озабоченным видом раздавал подарки, дети тянули руки, матрос спорил: «Ты уже получил, дай другому, слышь! А ну, мальчик, давай отходи!»

Внизу, на причале, стояла очередь. Глебов прислонился к борту, разглядывая толпу, но и там не было ни одного знакомого лица. Тогда он двинулся к трапу.

Уже внизу, у трапа, его остановил мужчина в кожаном пиджаке, с трубкой в зубах. Он узнал адвоката. Они пожали друг другу руки, адвокат что-то весело говорил по-итальянски, показывая на толпу. Глебов улыбнулся и развел руками. Они попрощались.

На пристани Глебов снова огляделся и опять встретил незнакомые лица, и наконец, уже не оборачиваясь, быстрым шагом направился к выходу из порта.

С палуб все еще доносились детский веселый гомон, смех, голоса. Оркестр играл «Вернись в Сорренто».

На развалинах Помпей был оживленный час туристического сервиса. Разноязыкое племя приезжих, с кинокамерами и бутылочками «аранчато», мелькало среди обломков колонн, топтало древние ступени амфитеатра...

Глебов шел среди знакомых уже развалин, изредка останавливаясь. У дома Трагического поэта стояла очередная группа с гидом. Он подошел поближе. Гид говорил по-итальянски. Речь его текла плавно, время от времени он темпераментно взмахивал рукой в сторону дома, словно продавал его с аукциона.

Другой гид — девушка — объяснялась по-испански. Ее слушателями были жгучие брюнеты из Южной Америки. Девушка демонстрировала им надписи на улице Изобилия — те же самые, что накануне показывала Лючия, и произносила, по-видимому, те же слова...

Глебов вышел на площадь форума. Здесь было особенно людно. Какая-то группа покидала площадь, скрывшись за колоннами базилики, Глебов поспешил ей вслед. Еще издали он услышал английскую речь. Суровые леди и джентльмены, при галстуках, без вольностей в одежде, послушно следовали за пожилым гидом...

Лючии не было.

Он обошел площадь, натыкаясь то на одну группу, то на другую, слыша французскую, немецкую, английскую речь. Шаг его становился все медленнее, теперь он уже не искал, а просто брел без цели, по инерции.

И наконец остановился, присел на камень, сразу почувствовав усталость и досаду.

Поездка была напрасной. Он сидел на камне — ступеньке полуразрушенного храма

Аполлона, все еще оглядывая площадь и движущиеся по ней фигуры людей.

Ему представилась странная картина. Развалины исчезли, колонны обрели свой прежний рост, стены воздвиглись заново — площадь форума, целая и невредимая, с храмом по одну сторону и базиликой по другую, с колоннами, портиками и статуями, все, как было, простерлась перед его взглядом. Она была совершенно пустой. Вдали, за крышами, маячил Везувий. Над его кратером вился легкий дымок.

Это был тот же древний город, еще ни о чем не ведавший. Сейчас, в воображении Глебова, он начинал жить заново. Было раннее утро. На черепичных крышах, на макушках статуй играло солнце.

Затем на площадь вступил человек.

Он был в черной пелерине — платье путешественника, и то, как он шел, осматриваясь, выдавало в нем чужестранца.

Что-то остановило его. Теперь он стоял, прислушиваясь. Шум и крики, уже явственно различимые, неслись с соседней улицы и вот уже выкатились на площадь, ему навстречу.

Теперь мы увидели его лицо.

В черной пелерине, одежде чужестранца, стоял посреди древнего форума Андрей Глебов.

Он смотрел в сторону бегущих людей и отступил, давая им дорогу.

Люди были в туниках. Они бежали, о чем-то громко возвещая, то и дело оборачиваясь и снова забегая вперед. За ними, в окружении рабов-телохранителей, плыли носилки. В носилках сидела женщина.

Это была Лючия.

Лючия из «Гранди-вияджи», в одеждах знатной матроны, с венком на голове, в позе неподвижной и значительной, медленно плыла нам навстречу. Четыре темнокожих рабалектикария несли ее, почтительно наклонив головы. Впереди бежали клиенты...

Чужестранец, Андрей Глебов, стоял посреди площади, пропуская эту процессию.

Но вдруг все оборвалось, как речь на полуслове. Фигуры людей, их лица, крики, движения, носилки, плывшие над мостовой,— все застыло перед ним в неподвижности, в оцепенении.

И он стоял в раздумье, словно рассматривал эту картину с неподвижной фигурой Лючии в носилках.

Но вот он повернулся.

И тогда он увидел площадь, уже полную народа. Он шел, и навстречу ему двигались люди в тогах и туниках, и уже были отчетливо видны лица — оживленные, смеющиеся, и среди них — лицо Лючии.

Эта н о в а я Лючия шла в толпе женщин и несла ребенка, а другого, постарше, вела за руку. Крепкая, загорелая, ничего не подозревающая о Лючии из «Гранди-вияджи», она шла и болтала и вот уже обернулась к чужестранцу... и так и застыла с улыбкой.

И снова Андрей Глебов стоял в раздумье перед остановившимся изображением, как живописец стоит перед полотном с кистью в руке...

И тогда он придумал еще одну Лючию.

Она стояла на деревянном помосте, в тунике из грубого холста, с табличкой на шее. Эта Лючия была рабыней, ее продавали с аукциона, глашатай кричал:

— Восемьсот сестерций! Всего восемьсот сестерций!..

Глашатай кричал, толпа обступила помост, Лючия стояла неподвижно, опустив глаза...

Снова, как и в первый день, вдоль всего борта — белые кителя, белые рубахи, синие воротники: команда построена по «большому сбору». Наступил час прощания.

И снова, как в первый день,— толпа на пристани. Руки, флажки, улыбки.

В незыблемом строю стоят моряки. Команда «смирно». Только глаза, одни глаза, не подчиняясь никаким командам, кому-то улыбаются, кого-то высматривают в толпе провожающих.

Принят рапорт. Адмирал и человек в штатском костюме — посол Советского Союза — обходят строй.

Грянул оркестр на юте. Советский гимн. Итальянский гимн.

Поднят трап. Заработали машины. Борт крейсера медленно отделяется от стенки.

А на пристани все еще трудятся, не переставая, фоторепортеры.

И так же, как в начале нашего повествования, газетные и журнальные снимки-клише, черно-белые и цветные, сменяя друг друга, расскажут о подробностях церемонии.

И много раз — крейсер. Уже отошедший. Выходящий из бухты. И вот уже только силуэтом на горизонте...

Глава вторая

Кончились праздники, наступили будни. Крейсер шел заданным курсом в Средиземном море. Был день, похожий на остальные дни.

Здесь все подчинялось закону необходимости — каждый человек на своем посту и каждый механизм тоже, ничего лишнего. Подобно тому как конструкторы корабля рассчитали и использовали до сантиметра его площадь, так и корабельный порядок, издавна заведенный и выверенный, предназначал каждому его место и способ действий — утром, днем и ночью, сегодня и завтра.

В этот час на борту крейсера шла приборка. Матросы в парусиновых робах в тысячный раз драили палубы.

У себя в рубке, среди карт и приборов, штурманы прокладывали курс корабля.

Вышли в эфир радисты.

Внизу, в машинном отделении, потные, среди грохота машин, трудились механики.

Капитан-лейтенант Глебов только что сдал вахту на ходовом мостике. Сменивший его офицер поднял к глазам бинокль.

Рядом с таким же биноклем у глаз застыл матрос-сигнальщик.

И еще один матрос — рулевой.

Погода портилась. Корабль покачивало на волнах.

Глебов спустился по узкому трапу, миновал верхнюю палубу, обогнул орудийную башню, направился снова вниз.

Так он шел вниз и вверх, по трапам и коридорам, мимо многочисленных дверей с табличками, пока наконец не оказался перед дверью своей каюты.

Это была каюта, в которой жили двое. Две койки, одна над другой, письменный стол у иллюминатора, полка с книгами, шкаф, умывальник — вот все, из чего состояло их жилье. Как и всюду на корабле, здесь каждый квадратный метр был использован, и каждый предмет имел свое назначение и место. Глебов повесил фуражку и стал медленно раздеваться.

Он снял китель и повесил его в шкаф. Потом походил, задумавшись, по каюте — от иллюминатора к двери, от двери к иллюминатору. Остановился перед умывальником, посмотрел в зеркало, стал мылить руки.

Он делал это машинально. И так же машинально потянулся за полотенцем.

И застыл в раздумье, так и не вытерев рук...

Над древней площадью сияло солнце.

Фигуры людей стояли, двигались в разных направлениях, образуя то тут, то там тесные толпы. Человек в черной пелерине чужестранца, Андрей Глебов, шел, осматриваясь. Это была та же площадь форума. Теперь на ней шумел невольничий рынок, взывали глашатаи:

— Хризогон! Грек! Сорок три года! Умеет лечить болезни глаз! Готовит снадобья из целебных трав!

— Кто хочет купить хорошего пастуха, берите этого галла! Самые здоровые, самые умелые рабы продаются у нас!..

Лекарь и пастух стояли порознь на деревянных помостах, равнодушно поглядывая на толпу и давая себя осматривать со всех сторон.

Чужестранец внезапно остановился. На следующем помосте стояла Лючия.

Толпа плотно обступала ее, глашатай кричал:

— А ну, у кого есть деньги? Эта девушка умеет играть на кифаре! Восемьсот сестерций! Всего восемьсот!

— Сколько ей лет? — кричали из толпы.

— Двадцать три года.

— Врешь, старый плут! Ей красная цена — четыреста! А ну повернись! Ноги покажи, ноги!

— Умеет ли она ходить за скотом?

— Эй, умеешь ли ты ходить за скотом?

Лючия помотала головой.

— Откуда родом?

— Из Македонии.

— И сколько ты за нее просишь?

— Восемьсот, говорят тебе!

— Ну ладно, сними-ка с нее тунику, дай посмотреть!

Под крики и хохот толпы торговец поднялся на помост и начал снимать с девушки тунику.

И тогда из толпы, расталкивая любопытных, вышел к помосту Чужестранец.

— Эй, хозяин! А ну-ка слезай! Я покупаю эту девушку! Получай свои восемьсот!

И он подбросил мешочек с монетами.

Вдруг кто-то крикнул:

— Тысяча! Даю тысячу!

Толпа расступилась, пропуская высокого римлянина в тоге.

— Тысяча сто! — крикнул Чужестранец.

— Тысяча двести! — без промедления заявил римлянин и стал по другую сторону помоста.

Наступила заминка. Чужестранец поспешно считал деньги.

— Тысяча четыреста! — крикнул он, торжествуя, и поднял голову, встретив взгляд девушки.— Тысяча пятьсот! — Он лихорадочно перебирал монеты,— Тысяча шестьсот!

Резкий непрерывный звонок, грохот ног по металлу палуб и трапов, голос по трансляции: «Боевая тревога»,— все это происходило одновременно. Из кубриков и кают неслись вниз по трапам, съезжали на руках по поручням, спрыгивали, мчались по всему кораблю, пронизанному током электрического звонка... «Боевая тревога»...

Крейсер шел заданным курсом. Вверху, на ходовом мостике, стояли в традиционных позах люди с биноклями; командир, вахтенный офицер, матрос-сигнальщик. Был солнечный день, спокойное небо, спокойное море без берегов. И только динамик на ходовом мостике гудел тревожно, не умолкая, разными голосами. Невидимые посты и службы корабля докладывали, отвечали, ожидали решений.

Море было по-прежнему спокойным, горизонт — чистым. Командир поднес ко рту маленький микрофон на шнуре:

— Цель воздушная; пеленг 320, курс 40...

В глубине корабля, в сокровенных, непроницаемых его недрах, мерцали в полутьме экраны индикаторов, загорались и гасли табло, слышалась все та же многоголосая напряженная перекличка. Кондаков стоял перед экраном с микрофоном в руке.

Голос командира продолжал:

— ...курс 40, зенитному дивизиону — товсь!

— Целеуказание принято, цель сопровождается,— отвечал в микрофон Кондаков.

— Ракетный комплекс — товсь! — сказал тот же голос в динамике. — Цель морская, пеленг 238, курс цели 50 градусов, скорость 18 узлов...

Теперь это относилось к Глебову. Мы увидели его тут же, в соседнем отсеке. Все повторялось: круглый экран индикатора, светящиеся точки на нем, микрофон, зажатый в руке:

— Ракетный комплекс к бою готов!

Матрос-оператор нажимал кнопку за кнопкой на пульте управления. В ответ загорались маленькие разноцветные табло. Невидимые приборы и механизмы приходили в движение, сообщали о своей готовности...

Крейсер продолжал идти прежним курсом. Палубы его были теперь совершенно пусты. Обезлюдевший, словно никем не управляемый, как Летучий голландец, корабль скользил по волнам, вращая антеннами локаторов.

Над ним кружили американские самолеты.

Они улетали, возвращались и заходили вновь, с ревом проносясь совсем низко, над самым клотиком, над антеннами.

А справа по борту темнела, приближаясь, громада авианосца.

Теперь ее видел из рубки, в окуляр визира, командир корабля.

Крейсер шел полным ходом, не меняя курса, мимо авианосца. Огромный металлический остров с этажами надстроек, с ангарами и взлетными площадками проплывал мимо. Вверху в небе нарастал и удалялся рев самолетов.

Но вот все стихло.

Авианосец остался позади. Самолеты исчезли.

В глубине крейсера, в боевой рубке, все еще шла напряженная работа — мерцали экраны, щелкали тумблеры, загорались и гасли табло, когда голос в репродукторе объявил:

— Отбой боевой тревоги. От мест отойти.

И затем, совсем уже буднично:

— Команде — руки мыть.

Расходились усталые, возбужденные. Глебов шел с матросами.

— А что, товарищ капитан-лейтенант, пойдем домой или здесь останемся? Как там решили?

— Все тебе надо знать, Косицкий! — отшучивался Глебов, глядя на долговязого, с хитрым мальчишеским лицом матроса.

— А видели, товарищ капитан-лейтенант, какая там у них беготня была, у американцев? Ну и ну! А нахально же они, черти, летают. Один — прямо над мачтой!..

Ночью, после отбоя, Глебов лежал у себя в каюте, на верхней койке. Нижнюю, как старший, занимал Кондаков.

Здесь был их дом, быт, привычки, их личное и общее, и месяцы жизни в тесном соседстве, в разговорах, в молчании. Сейчас они лежали каждый у себя. Глебов шелестел страницами книги.

— Вот послушай,— сказал он, не меняя позы, зная, что Кондаков слышит его и так.— «Дядя мой находился в Мизене и лично командовал флотом...»

— Это чей дядя? — отозвался Кондаков.

— Ты слушай. «Моя мать указала ему на появление странного облака, необычного по величине и по виду. Оно поднималось из какой-то горы, словно высокий ствол, и расходилось ветвями в ширину, как пиния...»

— Это кто пишет?

— Пишет это Плиний-младший. Первый век нашей эры, всего-навсего две тысячи лет назад. Ты слушай! — продолжал Глебов.— «Уже в других местах наступил день, здесь была ночь, чернее и гуще всех ночей. Дома качались и рушились от продолжительных толчков. Мы видели, как море втягивалось в себя же. Земля, сотрясаясь, как бы отталкивала его... С другой стороны в черной страшной грозовой туче вспыхивали и перебегали огненные зигзаги, похожие на молнии, но бо́льшие...»

— Ого! — сказал Кондаков.

— Это он пишет письмо историку Тациту. Про извержение Везувия. Вот видишь: «Я описал все точно так, как видел своими глазами»...

— Там купил книжку?

— Библиотечная... «Люди перед смертью молились о смерти; многие воздевали руки к богам, но большинство утверждало, что богов нигде больше нет... Все было засыпано, словно снегом, глубоким пеплом»... А написано-то как!..— воскликнул Глебов.— Первый век, подумай!

— А чему ты удивляешься? Человеческий мозг с тех пор почти не прибавил в весе,— заметил Кондаков и потянулся рукой к выключателю.

— Слушай,— спросил Глебов уже в темноте,— неужели до сих пор не нашли способа как-то предугадывать извержения? Что там пишет по этому поводу твоя «Техника — молодежи»?

— «Техника — молодежи» ничего не пишет,— отозвался снизу Кондаков.— Какая-то есть старинная примета. Колодцы пересыхают, что ли. Или водоемы. Где-то я читал...

В Помпеях был утренний час.

По травертиновым мостовым двигались повозки, ходили люди в туниках и тогах. Вышел на работу каллиграф со складной лесенкой, ведерком и кистью. У богатого дома Пансы толпились клиенты.

Чужестранец подошел к дому и остановился. Между двумя пилястрами висела тяжелая

дубовая дверь. Она была закрыта. Клиентов еще не впускали.

— Это дом Пансы? — спросил Чужестранец.

Один из клиентов, солидный человек в тоге, посмотрел на него с любопытством и промолчал. Это был высокомерный клиент.

Другой, более общительный, произнес:

— Это дом Пансы, совершенно верно. Становись вон там и не вздумай лезть вперед.

В это время толпа уже двинулась — раб-привратник открыл дверь и стал на пороге, пропуская клиентов.

Они оказались в просторном помещении с бассейном посередине и квадратом открытого неба над ним. Это был уже знакомый нам атрий дома Пансы. Скульптурный портрет хозяина стоял на том же месте, на пьедестале из мрамора. Все остальное было неузнаваемым: солнце играло на пилястрах и статуях, выстроившихся вдоль стен; в глубине, за двумя колоннами, открывался цветущий и тоже высвеченный солнцем сад.

В стенах этого дома не было, однако, ни торжественной праздности, ни тишины. По атрию и саду сновали озабоченные люди. Они появлялись и исчезали, не обращая никакого внимания на клиентов. В доме текла своя деловая жизнь.

Наконец появился сам хозяин. Он вышел таким же быстрым шагом делового человека и стал на пороге. Атрий огласился приветствиями. Клиенты сделали шаг навстречу хозяину и остановились. Их разделял бассейн.

— С добрым утром, Куспий Панса, великодушный Панса, с добрым утром, поздравляем тебя с наступлением нового дня, да будет он для тебя счастливым! — говорили клиенты. Панса стоял молча, почти неподвижно, идеально схожий со своим скульптурным изображением: лысый череп, крупный плебейский нос, маленькие, остро глядящие глаза...

— Как ты себя чувствуешь, Куспий? Как твои ноги? — осведомился клиент с осанкой аристократа.— Сегодня с утра собирался дождь.

Другой клиент сообщил:

— На форуме только и разговора, что о тебе!

Клиент, которого мы назвали общительным, развернул свиток и начал читать с выражением:

— Хвала тебе, великодушный Панса, владелец сукновалов, покровитель ремесел и искусств, хвала тебе! — Это были стихи. Поэт перевел дух и продолжал:— Запомнят благодарные Помпеи твой бескорыстный труд и попеченье...

Панса сделал знак сопровождавшим его рабам и удалился.

Клиенты остались. Поэт обиженно сворачивал свиток. Наступало время трапезы.

Угощение не замедлило появиться: рабы вынесли на подносах завтраки, завернутые в салфетки. Они с проворством обошли клиентов, вручив каждому по свертку, и Чужестранец не успел опомниться, как тоже оказался со свертком в руках. На этом церемония была закончена: клиенты, жуя на ходу, дружно устремились к выходу. Чужестранец остался в атрии один.

Он двинулся в глубь дома. В одной из комнат дверь была приоткрыта, оттуда доносились голоса. Чужестранец вошел и остановился.

Судя по обстановке, это был кабинет хозяина. Сам Панса сидел за столом, еще человек семь-восемь расположились вдоль стены, украшенной росписью. Один из них, в короткой тунике, стоял у стола сбоку и записывал. Остальные говорили.

Здесь не было высокопарных речей. Люди в кабинете Пансы обменивались короткими деловыми репликами:

— Восемь кораблей пшеницы, четырнадцать дней пути при попутном ветре...

— Шестнадцать дней!

— Учтите, цены на зерно падают. Тиберий Авгул не дает ныне и двух третей прошлогодней цены...

Так они говорили один за другим, пока Панса не уставился удивленно на незнакомого человека, стоявшего в дверях. Все головы повернулись к Чужестранцу.

— Я прошу простить меня,— молвил с до-

стоинством Чужестранец.— Могу ли я поговорить с тобой, Панса?

— Кто ты?

— Я чужестранец. Здесь в гавани стоит мой корабль. Мне известно нечто такое, о чем я хотел бы немедленно сообщить народу Помпей.

— Говори.

— Ваш город в опасности,— сказал Чужестранец.— Вы живете рядом с вулканом. Мне известно, что извержение этого вулкана произойдет в ближайшие дни, в полнолуние...

Люди в тогах продолжали рассматривать его с любопытством. Один из них, сидевший рядом с хозяином и похожий на него лицом, как видно, брат, сказал:

— Радостные известия! Откуда ты их принес?

— Я это знаю от ученого старика, грека, которого встретил на острове в Эгейском море. Он указал мне примету: перед извержением пересыхают колодцы...

— Ох уж эти мне предсказатели! — рассмеялся брат Пансы.— Кто его сюда пустил? Ступай отсюда. Здесь ты не получишь и сестерции. Ступай-ступай.

— Погоди,— сказал Куспий Панса.— А почему ты пришел с этим ко мне?

— Мне сказали, что в этом городе нет человека богаче и влиятельнее, чем ты.

— Сколько же ты хочешь получить с меня за твои предсказания?

— Я не торгую предсказаниями,— сказал Чужестранец.

— Вот как. Значит, ты делаешь это бескорыстно...— Куспий Панса смотрел на незнакомца зорким оценивающим взглядом.— Ты впервые у нас в Римской империи?

— Да.

— Знаешь ли ты, что тебя ждет, если мы поверим твоим предсказаниям, а потом окажется, что все это вздор?

— Представляю себе,— усмехнулся Чужестранец.

— Тогда продолжай.

— Я все сказал.

Панса уже поднялся из-за стола и шел к Чужестранцу.

И подойдя вплотную, быстрым шепотом:

— Кто тебя ко мне подослал?

Чужестранец отступил.

— Сесилий Юкунд?

— Я не знаю такого.

— Говори правду. Сколько тебе заплатили?

— Прощай,— сказал Чужестранец и повернулся к двери.

— Погоди! — остановил его Панса, возвращаясь на прежнее место, к столу.

По дороге он успел шепнуть кому-то:

— Надо проверить северные колодцы.

Теперь он снова сидел за столом. Взгляд его потеплел. Панса улыбался.

— Ты не должен на нас сердиться за это маленькое испытание,— сказал он миролюбиво.— Я вижу, что ты честный и смелый человек. Надо быть очень смелым, чтобы стучаться в чужой дом с такими вестями. Ты уже обращался к кому-нибудь до меня?

— Нет.

— Это хорошо.— Он кивнул одобрительно.— Паника, как ты знаешь, плохой помощник в беде.— И Панса обвел взглядом людей, сидящих в комнате.— Садись на свой корабль, плыви и ни о чем не тревожься. Мы найдем способ спасти этот город, если ему в самом деле грозит такое бедствие.— И снова кивнул.— Спасибо тебе, прощай!..

На площади форума Чужестранец остановился. Здесь, на ступеньках Аполлонова храма, его ждала Лючия. Она сидела в позе покорного ожидания, не поднимая глаз.

Он постоял перед ней.

— Может быть, ты поднимешь глаза, взглянешь на меня? — сказал он наконец.— Ну посмотри на меня, не такой уж я страшный!

Он улыбался.

Девушка взглянула на него и отвела глаза. Заметила сверток в его руке.

— Что там у тебя?

Это была все та же салфетка со снедью — из дома Пансы. Девушка торопливо развернула ее. Начала есть.

Он присел рядом и смотрел на нее с любопытством.

— Ты голодна?

Она кивнула в ответ, продолжая жевать.

— Как тебя зовут?

— Зови как хочешь,— сказала она.

— Знаешь, мне придется опять оставить тебя. Я говорил с Пансой, по-моему, он хитрит. Я должен найти людей, которые мне поверят.— Он все еще не сводил с нее глаз.— А потом я заберу тебя. И мы уедем.

Она продолжала есть.

— Ты хочешь со мной уехать?

Она пожала плечами.

— Я тебя увезу в другую страну, там все будет по-другому. И мы там будем всегда вместе, хочешь так?

— Не знаю,— сказала она.

И опять он разглядывал ее — уже без улыбки, строго, напряженно.

— Повернись ко мне! — сказал он резко.— Посмотри на меня.

Она спокойно повиновалась.

Теперь он видел близко, совсем рядом эти спокойные глаза с темными зрачками. В них не было ничего. Даже любопытства.

Он отвернулся и долго сидел молча.

Вдруг сказал:

— Ты свободна. Ступай.

В ее взгляде впервые мелькнуло что-то живое, похожее на удивление.

— Можешь идти,— продолжал он.— Я не хочу держать тебя силой. Я даю тебе свободу. Иди.— Он поднялся и стал шарить по карманам.— Вот тебе тридцать сестерций. Это все, что у меня осталось. Иди.

Она смотрела на него с вызовом.

— Зачем же ты меня покупал?

— Не знаю,— сказал он мрачно.—Мне показалось, что ты и есть та самая, которую я давно ищу... Что мы нужны друг другу... Я ошибся.

— Но меня хотел купить богатый римлянин! Меня мог купить декурион! — Она зло усмехалась.— У человека нет сестерции за душой, а он покупает себе рабыню и потом говорит, что она ему не нужна.

— А я не покупал себе рабыни.— Он стоял, насупившись, глядя в землю.— Решай сама, ты свободна. Когда я вернусь, скажешь мне, как ты решила.

И пошел прочь, не глядя.

Знакомая нам мозаика с изображением собаки служила теперь преддверьем нарядного, богато разукрашенного атрия.

— Могу ли я видеть хозяина? — спросил Чужестранец.

Человек, вышедший ему навстречу — здоровый, плотный помпеец,— уставился на него с любопытством.

— Кто ты и что тебе нужно?

— Мне сказали, что здесь живет Трагический поэт.

— Трагический? Ну, вероятно, это я, поскольку я живу в этом доме,— весело отвечал помпеец.— Над тобой кто-то подшутил, братец мой. Я торгую рыбой.

Чужестранец смотрел на него недоверчиво.

— Мне сказали, что это дом Трагического поэта.— Он оглядел атрий и, удивленный, направился к выходу.— Прости меня, это ошибка...

— Погоди-ка, — сказал хозяин. — Может быть, тебе нужен Седоний?.. Есть тут у меня один раб, пишет стихами... Седоний! — крикнул он.— Что он там делает? — И приказал рабу-привратнику: — Проводи-ка его!..

Трагический поэт, Седоний, стоял у котла, помешивая в нем палкой. Это был маленький бритоголовый старик с печальным взором. Выслушав Чужестранца, он отставил палку и, вытирая руки, отвечал:

— Чем же я могу тебе помочь? Кто в наше время услышит голос поэта? — Он задумался и продолжал со вздохом: — В этом городе стали мыслить чересчур трезво... Прошли времена, когда мы в банях читали свои трагедии и оды... Сейчас ты не услышишь там ничего, кроме плеска воды. В банях стали мыться! — сообщил он с грустью.— Вот видишь...— он указал на груду свитков, сваленных в углу у двери,—это все мои сочинения. Двенадцать трагедий, оды, эпиграммы...— Поэт закивал горестно.— Скажи мне, брат: куда придет мир, если душа его разучится трепетать над чужим вымыслом!..

Тут его позвали:

— Седоний, вода кипит!

— Иду, иду! — заторопился поэт.— Попробуй-ка, сходи к Амплиату. Да, лучше всего — к Амплиату. Прощай!..

Голый человек покоился на мраморном ложе. Возможно, это и был Амплиат. Ему делали массаж. Он лежал на животе, подперев рукой подбородок, и говорил:

— Видишь ли, друг мой, мы уже давно живем рядом с вулканом, а люди, как ты знаешь, ко всему привыкают. Конечно, это очень печально, что они становятся столь беспечными. А с другой стороны...— он, кряхтя, перевернулся на спину,— может, это и хорошо? Не может же человек жить в вечном страхе, подумай!.. Ну хорошо, представь себе, я пришел на форум и сказал моим избирателям, что их ждет бедствие. Могу ли я его предотвратить? Нет, не могу! — сказал он, перевернувшись на бок.— Знаю ли я определенно, как и когда оно произойдет? Не знаю! Полнолуний, друг мой, в году бывает двенадцать... С чем же я пришел к моим избирателям? Что это может вызвать у них, кроме разочарования во мне?..— Он поднялся и продолжал сидя: — Нет-нет, поверь мне, это прекрасно, что мы научились не думать о вулкане!..

У себя в каюте за столом Андрей Глебов задумчиво рвал исписанные листы. Горела настольная лампа, был поздний час, тишина, слышался ровный гул машин и плеск воды за бортом...

Высокий человек в платье воина, в латах и каске, стоял на плацу с мечом в руке.

— Хорошо! А где гарантия? — спросил он бодро, по-деловому.— Кто мне может дать гарантию, что это произойдет в полнолуние? И именно сейчас, а не через полгода? Если б я знал наверное, я бы немедленно отдал этот город моим солдатам! Тут есть чем поживиться! А зачем же зря пропадать добру? Так или нет? Но ты мне можешь дать гарантию? Не можешь! О чем же тогда говорить...

Глебов разорвал и этот лист. Встал из-за стола, подошел к иллюминатору. За бортом в темноте шумел дождь...

Седой согбенный старик сидел на берегу моря и говорил, перебирая в руке камешки, отрешенно глядя вдаль:

— А как ты думаешь, зачем боги выдумали смерть? Ведь они могли даровать человеческому роду вечную жизнь, не так ли? Они не глупее нас с тобой!.. А они, как видишь, не только сделали человека смертным, но и подарили ему высшее благо: никто из нас не знает своего срока на этой земле... Зачем же ты хочешь нарушить это счастливое неведение и назвать людям их день и час? Не нарушишь ли ты этим вечную гармонию природы, подумай!

Пришел с вахты Кондаков — усталый, мокрый, в плаще. В удивлении остановился на пороге.

— Ты с ума сошел! Знаешь, который час?

Глебов рассеянно посмотрел на часы и убрал со стола бумаги.

Кондаков раздевался — стащил с себя плащ, сбросил ботинки.

— Ну и что это будет? Решил уже?

Глебов ответил не сразу:

— Балет на льду.

Теперь раздевались оба. Молчали. Кондаков наконец добрался до койки.

— Я, конечно, понимаю, если уж человек взялся писать...— начал он осторожно.— Но я тебе вот что скажу, друг мой Андрюша... Тебе известно, в чем наша главная беда?

— Ну?

— Ты только не обижайся и не принимай на свой счет... В дилетантизме! — заявил Кондаков.— Вот, пожалуйста! — Он кивнул в сторону динамика, из которого доносилось пение.— Радио!.. Ведь поют все, кому не лень. Есть голос, нет голоса, умеет, не умеет — поет! У нас же человек может пятнадцать лет проработать поваром, а несчастную котлету толком пожарить не умеет! Что это, по-твоему?.. Или вот тебе, пожалуйста,— он потянулся к полке за книгой.—Кандидат техни-

ческих наук! Дилетант. Нахватался и шпарит... Гибнем же от этой дилетантщины!

— Ладно. Сигнал принят,— сказал Глебов.

— Ну это ты уже зря... Спим?

Они помолчали. Погасили свет.

— А все-таки знаешь, чего мне больше всего хочется? — сказал вдруг сверху, из темноты Глебов.— Написать пьесу. Чтоб это была пьеса.

— А почему пьеса? Тогда уж лучше кино.

— Нет. Пьеса.

— Кино ж современнее.

— Там не открывается занавес... Ты знаешь этот момент, когда в театре открывается занавес... когда пошел занавес... А ты сидишь и не дышишь. А он себе плывет — медленно, торжественно... Здорово!..

Они снова замолчали.

— Вообще про Везувий мне эта штука нравится, это ничего,— заметил одобрительно Кондаков.— Ну а женщины хоть у тебя там будут? Древние помпейки или, как их там, помпеянки?

— Ну вот, начинается!.. Все. Спокойной ночи! — сказал сверху Глебов.

За бортом, в шуме моря, вставало утро.

На площади форума был полдень, все выглядело ослепительно ярким — камни мостовой, стены зданий, колонны, пестрые одежды мужчин и женщин... Чужестранец стремительно шел к храму Аполлона, к лестнице, где он оставил Лючию.

Лючии здесь не было. Ступеньки были пусты.

Он в испуге оглядел площадь. Взбежал по лестнице. Посмотрел на форум сверху.

Люди в туниках и тогах стояли тут и там — поодиночке и группками, бродили, останавливались, что-то возбужденно обсуждали. Чужестранец сбежал вниз. Теперь он шел по площади. Какой-то маленький человек в тоге взял его под руку и зашагал рядом.

— Я думаю, надо голосовать за Попидия Руфа,— сказал он доверительно.— Как ты считаешь? Попидий Руф дает городу самые богатые гладиаторские игры, чего нельзя сказать о Куспии Пансе. Этот только пообещает!..

Наконец он отвязался. Чужестранец продолжал идти по площади, ища Лючию. Теперь он повсюду слышал возбужденные голоса. На форуме шла предвыборная агитация.

Лючии не было. На ступеньках Аполлонова храма стояли двое, одетые, как и он, в черные пелерины. Они ждали его.

— Послушай, куда же ты исчез? Мы тебя всюду ищем. Надо выйти из бухты, пока светло.

— Нет,— решительно сказал Чужестранец.— Я не могу сейчас уехать.

— Почему?

— Не могу,— повторил он упрямо.

Они смотрели на него, ничего не понимая.

— Ночью обещают шторм.

— Тогда не ждите меня,— сказал Чужестранец.— Зайдете за мной на обратном пути.

— Это может быть не скоро.— Моряки переглянулись.— Что с тобой?

Но Чужестранец уже пошел от них в сторону, потому что увидел в этот момент знакомую фигуру в толпе.

Это было ошибкой. Он вернулся.

— Оставьте мне денег.

Один из моряков протянул ему мешочек с монетами. Он кивнул.

Удаляясь, они еще раз оглянулись, словно спрашивая, не передумал ли он.

Но Чужестранец уже шел куда-то, озираясь по сторонам.

Голос по трансляции объявил:

— Команде — приготовиться к занятиям...

Корабль стоял на якоре в открытом море. На юте, в импровизированной учебной аудитории, шли занятия. Матросы расположились, как в классе, с тетрадками на коленях; перед ними был стенд со схемами. У стенда стоял, переминаясь с ноги на ногу, долговязый парень в робе — Косицкий.

Глебов сидел на банке сбоку, лицом к матросам.

Парни в робах заинтересованно слушали. Нет, они не были похожи на моряков в нашем

прежнем, традиционном представлении — на рослых, продутых ветрами балтийцев и черноморцев. Это были вчерашние десятиклассники с худыми мальчишескими шеями и пытливыми глазами.

— А что же тогда будет делать человек?— спросил один из них, выслушав объяснения.

— А не будет никакого человека,— отвечал ему другой.

— Человек будет наблюдать за правильностью работы приборов,— сказал Глебов.

— Я где-то читал — уже поезд испытывали автоматический, без машиниста. В Японии, что ли...

— Я б в такой поезд не сел! — сказал кто-то.

Матросы засмеялись. Глебов обернулся к стенду.

— Ну что, Косицкий? Вспомнил, нет? Забыл?.. Ладно, садитесь.

Он провожал взглядом Косицкого, пока тот отправлялся на место.

— Что с вами? Почему перестали заниматься?

Косицкий молчал.

— А он уже одной ногой на суше,— сказал кто-то за Косицкого.— Два месяца осталось.

— Ну и что же? Вот и Федорову осталось два месяца. И Колеснику. Вы ведь собирались в училище?

— Передумал, товарищ капитан-лейтенант,— сказал Косицкий.

— Вот как? — удивился Глебов.— И вы тоже передумали, Федоров?

— Да нет,— поднялся Федоров.— Мы с Морозовым готовимся.

— Садитесь.

Косицкий еще стоял. Глебов смотрел на него в раздумье.

— В консерваторию он собрался, товарищ капитан-лейтенант,— голос у него прорезался, баритон! — сказал кто-то с места, и кто-то добавил:

— Бель канто!

Матросы дружно смеялись.

— Ладно. Разойдись,— сказал он, поднявшись.— Косицкий, останьтесь.

Матросы расходились. Глебов и Косицкий стояли друг против друга на опустевшей палубе.

— Будем говорить откровенно, Косицкий?.. Хочу понять, что с вами происходит.

— А ничего, товарищ капитан-лейтенант,— сказал Косицкий.—Так, болтал насчет училища. На всякий случай.

— Хитрил?

— Было немного.

— А зачем?

— Да так, чтоб отношение ко мне получше...

— А теперь вам уже не важно, какое к вам отношение?.. Жаль, парень способный, из вас получился бы неплохой моряк,— сказал Глебов, пытливо глядя на Косицкого.

— А что хорошего? — сказал Косицкий. — Вот хоть на вашу жизнь посмотреть. — Он поднял на Глебова свои чистые голубые глаза.— Все в море, в море. Что вы в жизни видите? Ни семьи, ничего. Выпить на праздник — и то проблема...

— Ну а вы как собираетесь жить?— спросил Глебов.

— Нормально,— сказал Косицкий.— Как все люди. Захотел — поехал. Захотел — остался. Может, женюсь, а может, еще погуляю. Профессию себе выберу поинтересней. Не понравится — сменю... Вот так вот...

— Ясно,— сказал Глебов, с интересом рассматривая Косицкого.— Ну хорошо, а как по-вашему, почему я здесь, на корабле? Ну я или другие офицеры...

— Не знаю,— отвечал Косицкий.— Вы-то, я думаю, из-за отца. У вас отец адмирал, верно говорят?

— Капитан первого ранга.

— Ну вот. Семейная традиция, значит. А другие — не знаю. Трудно за всех говорить.

— Ну а вы не допускаете, что есть, скажем, такие понятия, как чувство долга?

— Есть, конечно.

— И что это чувство может приносить не только тяготы, но и удовлетворение, радость...

— Ясно,— сказал Косицкий.

— Да нет, не ясно,— поморщился Гле-

бов.— Ну вот, скажем, человек, который чем-то личным пожертвовал, своим личным благополучием. Допустим, совершил подвиг, о котором никто никогда и не узнает... Такой человек может быть счастлив? Как по-вашему? Или это с самого начала несчастный человек?

— Не знаю, товарищ капитан-лейтенант,— сказал смущенно Косицкий.— Вы меня извините, вот вы книжку выпустили, рассказы, да? Я тут видел у одного. Голубенькая такая. И портрет ваш...

— Ну?

— Так вот это профессия, это да. Зачем же вам жариться в этой консервной банке?

— Вот этого я, видимо, так и не сумею вам объяснить,— сказал капитан-лейтенант, голос его дрогнул.— И, кстати, эта консервная банка, на которой вы проходите службу, называется военный корабль, прошу запомнить хотя бы на то время, пока вы нам не послали свой прощальный привет. Ясно? — И скомандовал: — Кру-гом!

И остался один на палубе.

Чужестранец сидел за столом в дешевой харчевне.

Вокруг, за длинными деревянными столами ели, пили, разговаривали. Тут были люди в туниках и плащах — ремесленники, рабы, уличные торговцы. Девушка-служанка разносила еду и питье в глиняной посуде. Чужестранец получил миску бобовой каши, кружку вина, выпил и принялся жадно есть.

Человек в грубой тунике, сидевший напротив, с любопытством разглядывал его.

— Не здешний, что ли? — спросил он дружелюбно.— Сразу видно. Сначала выпил, потом закусываешь. У нас наоборот: сначала поедим, потом выпиваем... Эй, Фригия! — кликнул он девушку.— Тускуланского, два раза по четыре киафа!

— Спасибо, я пить не буду,— сказал Чужестранец.

— Я плачу́.

— Благодарю тебя, нет времени, я уезжаю.

— А у меня сегодня удачный день,— сообщил человек в тунике.— Хозяин мой продает свое имущество вместе с людьми, и я купил у него двоих: одного фракийца, другого грека... Грек попался ученый, знает четыре правила арифметики, а заплатил я за него как за неграмотного, понял?

В харчевню быстрыми шагами вошли двое. Своей одеждой они отличались от остальных: оба были в богатых тогах, и лица их хранили надменную важность. Войдя и осмотревшись, они сразу принялись за дело: один стал мерить шагами помещение, а другой говорил:

— Вдоль пятьдесят, а поперек пятнадцать...

— Меня самого чуть было сегодня не продали,— сообщил Чужестранцу человек в тунике,— да не понравился, глуховат, говорят, на одно ухо.

— Так ты что, тоже раб?

— Раб.

— И купил себе рабов?

— А что особенного? Я работаю на моего господина, а мои рабы — на меня... Твое здоровье!..

В это время его окликнули:

— Эй, Февроний!

Высокий мужчина в тоге, один из тех, что осматривали харчевню, звал раба-рабовладельца:

— Февроний!

— Брат моего хозяина Куспия Пансы,— шепнул Чужестранцу Февроний и продолжал сидеть как ни в чем не бывало.

— Февроний! Совсем оглох?

— А? — спохватился Февроний.

— Ну-ка поживей, помоги столы растащить!

— Сейчас,— лениво отозвался Февроний и стал оглядываться.— Где-то тут был мой грек? Вон он. Эй, малый! Все забываю, как его зовут, только сегодня купил... Ну-ка, живо, помоги там господину...— Худой бородатый грек проворно вскочил и бросился растаскивать столы.— Имена у них какие-то, язык сломаешь...

В харчевне послышался ропот. Те, кого согнали из-за столов, принялись возмущаться — одни вполголоса, другие громко:

— Эй ты, полегче! В чем дело? Почему не дают людям пообедать?

— Что тут происходит? Эй, хозяин!

— Что тебе надо? — недовольно отозвался человек, меривший помещение.— Я хозяин. Доедай свою кашу и убирайся.

— С каких это пор ты здесь хозяин?

— С сегодняшнего дня. Я купил этот дом у Пансы, ясно?

— Послушай-ка, что с ним случилось, с Пансой? Он продает все свои дома.

— Говорят, переезжает в Рим.

— Кто тебе сказал?

— Эй, придержи язык! — прикрикнул второй человек в тоге, брат Куспия Пансы.— Много болтаешь.

— А почему он все продает?

— Тебя забыл спросить.

Чужестранец напряженно прислушивался. Лицо его постепенно менялось. Он встал. Некоторое время он еще оглядывал людей, растаскивавших столы и скамейки, и вдруг крикнул весело:

— Эй! А ну послушайте меня! Кто хочет со мной сыграть в одну игру?

— Что еще за игра? — обернулся человек, покупавший харчевню.— Поел — уходи.

— Вот здесь у меня кошелек с деньгами,— объявил Чужестранец, выходя на середину харчевни.— Вон он, смотрите! Получит его тот, кто правильно ответит на мой вопрос!

Любопытные оборачивались, поднимались из-за столов.

— Какой вопрос?

— А ну, что там в кошельке?

Чужестранец потряс мешочком, в нем звенели монеты.

— Слышал? Так вот, мой вопрос. Что, по-вашему, можно считать самой большой подлостью, на которую способен человек?

Вокруг удивленно зашумели.

— Ну-ка вот ты, у тебя смышленый вид! Давай!

— Самой большой подлостью?

— Да!

— Убийство! — сказал смышленый, не раздумывая, и потянулся за кошельком.— Давай кошелек!

— Нет! — сказал Чужестранец.— Подумаешь, убийство! Тогда нам пришлось бы считать подлецами тысячи храбрых римских воинов, которые занимаются этим изо дня в день. Нет, не годится!

Кто-то уже кричал:

— Воровство!

— Что ты называешь воровством?

— А вот когда раб у раба крадет пекулий!

— Что такое пекулий?

— Выкуп. Деньги, которые собирает раб на свой выкуп.

— И у него их крадут? Это, конечно, подлость, но еще не самая большая подлость!— заявил Чужестранец.

— Может, довольно уже? — крикнул из глубины помещения брат Пансы.

— А, Панса-младший! — с притворным удивлением воскликнул Чужестранец.— Может, и ты примешь участие в нашей игре?

Панса-младший промолчал. Он стоял, опершись спиной о столб и скрестив руки.

Чужестранец подбросил на ладони кошелек.

— Ну, кто еще? Веселей! Нет желающих? Тогда послушайте меня, я вам расскажу, что такое подлость, и вы сами решите, кто из нас выиграл... Богатый и знатный человек, тот, кого называют благодетелем, узнает о том, что городу его грозит гибель... Что же он делает? Выходит на форум и предупреждает народ? Нет! Снаряжает корабли, чтобы спасти детей и женщин? Ничего подобного! Он спешит подороже продать свои дома, которые через неделю станут развалинами!

— Эй ты, замолчи! — крикнул брат Пансы.— Заткни глотку, пока тебе ее не заклеили смолой!

— Он спешит набить мешки золотом и унести ноги, этот благодетель и гражданин!..— продолжал Чужестранец.

— Что вы тут уши развесили? — закричал брат Пансы.— Он сумасшедший, разве вы не видите? Сумасшедший! Вяжите его!

— Ты уже понял, Панса-младший, о ком я говорю?..

Человек с веревкой уже приближался. Это был Февроний. Он кинулся на Чужестранца, но тут же отлетел в сторону, сбитый его ударом.

— Нет уж, дорогой Панса, объясни этим людям, как ты и твой братец... благодетели Помпей...— все еще кричал Чужестранец.

Еще двое рабов набросились на него сзади. Ему скрутили руки.

Брат Пансы кричал:

— За ноги его, за ноги, чего стоите!

Теперь Февроний старательно скручивал Чужестранца. Кто-то рукой зажимал ему рот.

В харчевню с шумом ввалилась ватага молодых длинноволосых людей. Это были юноши, лет по 16—17, в обществе взрослых женщин.

Среди них была Лючия.

Это была уже другая Лючия — в короткой, вызывающе пестрой тунике, с новой прической. Вместе со всеми она остановилась, с интересом наблюдая за происходящим.

— Что здесь происходит? — спросил один из вошедших, юноша лет восемнадцати, худой, с острыми скулами.— За что вы его вяжете?

— Сумасшедший,— сказал Февроний, закручивая узел за спиной Чужестранца.

— О боги! — вскричала Лючия.— Это же мой чужестранец! Что с тобой случилось? В какую историю ты влип?

Чужестранец рванулся ей навстречу, но руки рабов крепко держали его.

— Лючия! — воскликнул он радостно.— А я искал тебя!

— Искал? Меня? — удивилась Лючия.— Зачем? Уж не хочешь ли ты вернуть меня обратно?

— Что за человек? — спросил юноша.

— Да так, приезжий,— засмеялась Лючия.— Ходит по городу и предсказывает конец света.

— А ну, интересно. Мы тоже хотим послушать,— заявил юноша.— Развяжи-ка его! — приказал он рабу.— Пусть говорит.

Чужестранец молчал.

— Говори же! — повторил юноша.

— А ты кто такой?

— Это сын префекта, Валерий,— сказал кто-то.

— Сын префекта...— Чужестранец с трудом распрямил связанные плечи.— Так вот, передай своему отцу... я уже устал повторять: вы живете рядом с вулканом. В первое же полнолуние он затопит Помпеи огнем и пеплом...

— Огнем и пеплом? Интересно,— сказал юноша.— Ну и что же тебя смущает?

— Я не шучу,— сказал Чужестранец.— Этому городу грозит гибель.

— Ну и прекрасно! Этому городу давно пора погибнуть! — обрадовался юноша.— Разве ты не видишь: он зажрался и заврался до такой степени, что в самый раз накрыть его огнем и пеплом.

Теперь он сидел, развалившись, лицом к Чужестранцу, и смотрел на него в упор.

— Но в этом городе живут люди! — сказал Чужестранец.

— Люди? — переспросил юноша.— Ты кого имеешь в виду? Попидия Варона? Или Куспия Пансу, который вас всех купил? А может быть, моего отца, который у вас берет взятки? Кого?

— Пошли, Валерий! — позвала лохматого одна из женщин.— Хватит, оставь его!

— Нет, погоди, мне очень интересно: кого он хочет спасти! — не унимался Валерий.

— Я хочу спасти твой народ! — сказал Чужестранец.

— О! Он хочет спасти народ! — снова обрадовался Валерий.— Вот этих людишек, которые кормятся своим жалким ремеслом? Или это рабское отродье, помесь гадюки и зайца, которые только ждут, как бы тебя обмануть и ограбить. Это их ты хочешь спасти? — и он обвел рукой харчевню.

— Постыдись, юноша! — крикнул маленький седой человек.— Какие злые духи подсказали тебе эти слова! У тебя есть мать, а у нас есть дети!

— Это я знаю! Вы большие мастера плодить таких же ублюдков, как вы сами! Ваши дети вырастут и научатся так же, как вы, продаваться и лицемерить! Для этого ты хочешь сохранить им жизнь?

— Но постой, объясни мне, а чего хочешь ты?

— Я? Я хочу уничтожить весь этот мир! —

вскричал Валерий.— И всю эту подлость, которую он создал! И эту ложь, которую он называет красотой, эти храмы и статуи, которые он воздвиг для своего прославления!

Чужестранец молчал.

Потом он спросил, усмехнувшись:

— И что же, по-твоему, может вырасти на этом пепелище?

— Уж, наверное, что-нибудь получше того, что процветает сейчас,— сказал Валерий.

— Нет, на твоем пепелище не вырастут цветы, не надейся!

— Вот видишь, кто же из нас пессимист? — засмеялся Валерий.

— А я не считаю, что люди должны расплачиваться жизнью за то, что мир еще несовершенен. Это несправедливо. Пусть расплачиваются те, кто его таким создал!

— Ах, ты за справедливость! Теперь ясно: он верит в справедливость! — Валерий смотрел на Чужестранца, словно взвешивая его участь.— А ну, граждане Помпей,— вскричал он весело,— покажите ему вашу справедливость! Где тут был этот раб с веревкой?

— Я здесь,— сказал Февроний.

— Давай,— махнул рукой Валерий и пошел к выходу. Его приятели поднялись вслед за ним.

Лючия уходила последней. Она остановилась в дверях и увидела, как Февроний и еще двое рабов принялись снова вязать Чужестранца.

И вдруг резким движением он вырвался из их рук и одним прыжком оказался у противоположной стены. Здесь он схватил со стола глиняный кувшин и пошел на Феврония.

Но кто-то уже держал его сзади.

Кувшин выскользнул из его рук и разбился. Со скамейкой в руках шел на Чужестранца брат Пансы.

Он успел замахнуться и ударить. Чужестранец упал. Попытался подняться, но снова встретил удар и на этот раз рухнул под стол.

Чьи-то ноги остановились рядом с ним, потом стали медленно удаляться, наступила тишина.

Он лежал с разбитой головой, не двигаясь, не открывая глаз, когда перед ним возникла еще пара ног в маленьких нарядных сандалиях.

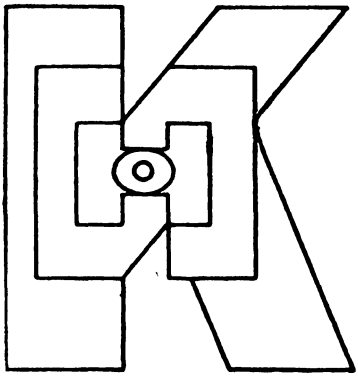
Потом ноги отступили. Над Чужестранцем склонилась голова Лючии.

Она долго смотрела на него и спросила тихо:

— Ты жив?

Чужестранец не откликался.

(Окончание в следующем номере)



Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«И был вечер, и было утро...» (по мотивам пьесы Б. Лавренева «Разлом»), 9 ч.

Автор сценария Э. Володарский. Режиссер-постановщик А. Салтыков. Операторы-постановщики Г. Ценавый, В. Якушев. Главный художник Е. Свидетелев. Композитор А. Эшпай. Звукооператор О. Упеник.

В главных ролях: М. Голубович, Б. Кудрявцев, С. Жгун, Ю. Соломин, К. Головко, Е. Соловей, Е. Матвеев, Б. Хмельницкий, Ф. Одиноков, С. Бубнов, Е. Лебедев, В. Невинный, А. Елисеев, С. Полежаев, А. Эстрин, Н. Крюков, А. Крюченков, Ю. Каморный, А. Кайдановский, А. Трусов, А. Бахарь, В. Кротов, В. Громов, П. Кононыхин, А. Яковлев, З. Василькова.

«Сердце России», 10 ч.

Авторы сценария Д. Василиу, А. Капланян. Режиссер-постановщик В. Строева. Главный оператор А. Эгина. Главный художник В. Кислых. Композитор Д. Михайлов. Звукооператор В. Шмелькин.

В главных ролях: В. Татосов, А. Гай, С. Десницкий, В. Кузнецов, О. Табаков, А. Кочетков, И. Кашинцев, В. Авдюшко, В. Коршунов, А. Задачин, А. Эйбоженко, С. Приселков, Н. Бондарчук, С. Пожарский, В. Федоров, К. Забелин, Е. Копелян, В. Шестаков, М. Езепов, А. Карташов, И. Лапиков.

«Сквозь ледяную мглу» (по мотивам рассказов З. Воскресенской), 8 ч.

Автор сценария Д. Василиу. Режиссеры-постановщики А. Кольцатый, Л. Рудник. Главный оператор А. Кольцатый. Художники М. Карташов, Л. Платов. Звукооператор О. Упеник.

В главных ролях: Ю. Каюров, Л. Охотникова, А. Кочетков, Я. Сморчков, Б. Кордунов, Г. Егорова, Г. Стриженов, О. Голубицкий, В. Беляева, Л. Драновская, П. Панова, К. Тыртов, Н. Граббе, С. Бьёркегрен, В. Кулик, П. Любешкин, И. Горбачев, А. Смирнов, В. Емельянов, М. Стриженова.

«Чайка» (по пьесе А. П. Чехова), 10 ч.

Сценарий и постановка Ю. Карасика. Главный оператор М. Суслов. Главный художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Л. Беневольская.

В главных ролях: А. Демидова, В. Четвериков, Н. Плотников, Л. Савельева, А. Джигарханян, С. Павлова, В. Теличкина, Ю. Яковлев, Е. Копелян, С. Торкачевский, С. Симонов, Г. Кураускас.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«В Москве, проездом...», 8 ч.

Авторы сценария Г. Дробиз, Б. Лобков, Л. Закржевская, А. Пайтык. Режиссер-постановщик И. Гурин. Главный оператор Е. Давыдов. Главный художник Б. Дуленков. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Д. Белевич.

В главных ролях: Е. Карельских, С. Шакуров, Н. Мерзликин, Х. Овезгеленов, Л. Константинова, В. Невинный, В. Кузнецова, Н. Карпушина, В. Егоренкова, В. Кузнецов, О. Анофриев, Ю. Белов, В. Беляева, Ю. Визбор, В. Ананьина, А. Бахарь, Г. Бежанов, А. Бурмистров, П. Винник, Б. Гитин, Н. Гундарева, В. Долинский, Н. Дугина, Г. Кулиева, С. Кузнецов, Т. Логинова, Р. Рязанова, С. Степанова, И. Ульянова, Б. Юрченко.

«Два дня чудес» (по пьесе Ю. Сотника «Просто ужас!»), 7 ч.

Авторы сценария М. Прядкин, А. Хмелик. Режиссер-постановщик Л. Мирский. Главный оператор А. Рыбин. Художники В. Богомолов, О. Кравченя. Композитор Б. Троцюк. Звукооператор Д. Боголепов.

В главных ролях: Л. Куравлев, Боря Майхровский, М. Козаков, Е. Мозговая, Н. Маркина, Э. Гарин, О. Аросева, Т. Чернова, Л. Белинская, Ю. Кротенко, А. Назаров, Л. Стоянова, Лена Маликова, Марийка Локшина, Слава Глушков, Яша Овчуков, Сережа Тислер, Алеша Вилл, Вова Куньков, Петр Туманов, Аня Сафонова, Галя Трошина, Олег Орехов, Толя Любимов, В. Вескляров, М. Зимин, Е. Майхровский, В. Махмутов, В. Осипова, Т. Парра, В. Петрова, З. Сорочинская, Ю. Чекулаев, Т. Яренко.

«Свистать всех наверх!», 8 ч.

Авторы сценария А. Иванов, В. Медведев. Режиссер-постановщик И. Магитон. Главный оператор А. Масленников. Главный художник Б. Комяков. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Ю. Евсюков.

В главных ролях: Алеша Сапарев, Саша Павелко, Виталий Чижиков, Саша Ясенев, Саша Елистратов, Вася и Сережа Михалины, Дая Смирнова.

Киностудия «Ленфильм»

«Дорога на Рюбецаль» (по одноименному роману И. Гуро), 9 ч.

Авторы сценария И. Ольшанский, Н. Руднева. Режиссер-постановщик А. Бергункер. Главный оператор О. Куховаренко. Главный художник В. Волин. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор Э. Казанская.

В главных ролях: Л. Румянцева. Б. Бабкаускас, А. Эйбоженко, В. Смирнитский, Е. Королева, Л. Гурченко, И. Андрин, В. Гафт, Л. Соколова, Н. Четверикова, В. Семеновский.

Киностудии «Ленфильм» (СССР)— «Мафильм» (Венгрия)

«Ференц Лист» («Грезы любви»), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 9 ч.
Авторы сценария Леонид Дэль, Имре Кеси. Постановка Мартона Келети. Оператор Иштван Хильдебранд. Художник-постановщик Алексей Рудяков. Художник Ласло Дуба. Композитор Ференц Фаркаш. Звукооператоры Владимир Яковлев, Янош Арат.
В ролях: Имре Шинкович, Ариадна Шенгелая, Шандор Печи, Игорь Дмитриев, Клара Лучко, Лариса Трембовельская, Игорь Озеров, Томаш Майор, Ференц Бешменьен, Лайош Башти, Адам Сиртеш.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Олеся» (по повести А. Куприна), 9 ч.
Автор сценария В. Дулгеров. Режиссер-постановщик Б. Ивченко. Главный оператор Н. Кульчицкий. Главный художник В. Новаков. Композитор В. Губа. Звукооператор Р. Максимцов.
В главных ролях: Л. Чурсина, Г. Воропаев, Б. Брондуков, А. Барчук, М. Капнист, В. Волков.

«Сеспель», 9 ч.
Автор сценария Ю. Збанацкий. Режиссер-постановщик В. Савельев. Главный оператор Ф. Гилевич. Главный художник А. Добролежа. Композитор Р. Леденев. Звукооператор Н. Медведев.
В главных ролях: И. Дмитриев, Н. Терентьева, В. Мирошниченко, В. Шульгин, А. Смирнов, В. Бурмистров, А. Кубацкий, Б. Брондуков, В. Волков, О. Ырзен, В. Черняк, Б. Александров, Б. Цыганков.

Одесская киностудия

«Меж высоких хлебов», 8 ч.
Авторы сценария И. Стаднюк, Л. Миллионщиков. Режиссер-постановщик Л. Миллионщиков. Главный оператор Н. Луканев. Главный художник О. Передерий. Композитор А. Билаш. Звукооператоры А. Нетребенко, В. Фролков.
В главных ролях: Е. Леонов, З. Дехтярева, М. Криницына, Г. Микеладзе, Л. Прыгунов, Г. Осташевский, И. Симоненко, Е. Коваленко, Д. Капка, Н. Яковченко, В. Васильев.

«Чертова дюжина», 8 ч.
Авторы В. Савченко, В. Воронин. Режиссер-постановщик В. Жилин. Главный оператор В. Костроменко. Главный художник Ю. Богатыренко. Композитор А. Билаш. Звукооператор Э. Гончаренко.
В главных ролях: П. Загребельный, В. Ячминский, Л. Прыгунов, В. Балон, В. Лелетко, Петя Ластивка, Г. Тохадзе, Я. Геляс, П. Ластивка, В. Голик, З. Сорочинская, В. Антонов, П. Любешкин, В. Жарков, А. Григораш, Г. Кирик, И. Бурменко, А. Данильченко, В. Турбин, Э. Геллер, С. Крылов, Б. Диканский, Л. Слесаренко, В. Смирнов, А. Лебедев, А. Алексеев.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Пятерка отважных», 8 ч.
Автор сценария А. Осипенко. Режиссер-постановщик Л. Мартынюк. Главный оператор Ю. Шалимов. Главный художник В. Аронин. Композитор Л. Абелиович. Звукооператор Б. Шангин.
В главных ролях: Р. Банионис, С. Примако, Т. Щигельская, К. Леневский, Л. Шепелев, В. Аккуратерс, Ю. Решетников, Н. Никитский, В. Васильев.

Литовская киностудия

«Мужское лето», 9 ч.
Автор сценария А. Юровский при участии С. Шальтяниса. Режиссер-постановщик М. Гедрис. Главный оператор А. Моцкус. Главный художник А. Ничюс. Композитор В. Иозапайтис. Звукооператор П. Липейка.
В главных ролях: И. Будрайтис, А. Шурно, Б. Бабкаускас, Р. Адомайтис, В. Майнелите, А. Хадаравичюс, Г. Карка, Е. Кунавичюс, Д. Мажейкайте, Н. Станкус.

Рижская киностудия

«Город под липами», 10 ч.
Автор сценария С. С. Смирнов. Режиссер-постановщик А. Бренч. Главный оператор Г. Пилипсон. Главный художник Х. Ликум. Композитор В. Баснер. Звукооператор А. Патрикеева.
В главных ролях: В. Шалевич, Л. Неведомский, В. Коняев, Л. Безуглая, Л. Виролайнен, И. Андриня, Э. Павул, Г. Яковлев, Б. Фрейндлих, А. Кочетков, П. Буткевич, С. Крылов, Н. Крюков, А. Гай, О. Мокшанцев, У. Думпис, Г. Шевцов, А. Толбузин.

Свердловская киностудия

«Смелого пуля боится», 9 ч.
Автор сценария И. Дик. Режиссер-постановщик О. Николаевский. Главный оператор И. Лукшин. Художник Ю. Истратов. Композитор Е. Стихин. Звукооператор М. Томилова.
В главных ролях: С. Довгуль, И. Родионова, М. Чигарев, А. Ильин, В. Беляков, С. Дидоренко, И. Варпа, Д. Нетребин, В. Довейко, Ю. Мельницкий.

Киностудия «Казахфильм»

«Конец атамана», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Авторы сценария А. Михалков-Кончаловский, З. Тропинин. Режиссер-постановщик Ш. Айманов. Главный оператор А. Ашрапов. Главный художник В. Леднев. Композитор Е. Рахмадиев. Звукооператор Л. Додонова.
В главных ролях: А. Ашимов, В. Авдюшко, Г. Джин, Ю. Саранцев, К. Абдрасулов, В. Гусев, В. Стржельчик, В. Иванов, Н. Жантурин, А. Елеуова, Н. Ихтимбаев, Н. Ли, Э. Сетеков, А. Немченко.

Киностудия «Таджикфильм»

«Третья дочь», 8 ч.
Авторы сценария Ф. Ниязи, И. Филимонова. Режиссер-постановщик А. Тураев. Главный оператор И. Мансуров. Главный художник Д. Ильябаев. Композитор С. Хамраев. Звукооператор Э. Мусаэлян.
В главных ролях: А. Мухамеджанов, Т. Кокова, С. Исаева, А. Тураев, А. Абдуразаков, А. Нурматов, С. Бакаева, Г. Сафаралиева, А. Каландаров, В. Баработько.

Киностудия «Арменфильм» имени Амо Бек-Назарова

«Выстрел на границе», 7 ч.
Авторы сценария М. Овчинников, Ю. Волков. Режиссер-постановщик Д. Кесаян. Главные операторы И. Дильдарян, А. Миракян. Главный художник Г. Карапетян. Композитор Э. Оганесян. Звукооператор З. Мурадбекян.
В главных ролях: А. Айвазян, Б. Битюков, А. Манукян, О. Ванян, Г. Акопян, В. Гладунко, В. Сирин, Н. Сакаджи, М. Мнацаканян, А. Шеренц, Н. Геворкян.

«Отзвуки прошлого», 10 ч.
Автор сценария А. Вердян. Режиссер-постановщик Г. Мелик-Авакян. Главный оператор А. Явурян. Главный художник Р. Абабян. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор И. Ордуханян.
В главных ролях: Х. Абраамян, А. Кантане, Э. Марцевич, В. Жук, И. Кренберг, В. Плютт, Л. Пупуре, А. Зарьян.

Киностудия «Азербайджанфильм» имени Дж. Джабарлы

«Семеро сыновей моих» (по мотивам «Комсомольской поэмы» С. Вургуна), 10 ч.
Автор сценария Ю. Самедоглу. Режиссер-постановщик Т. Тагизаде. Главный оператор Р. Исмайлов. Главный художник Н. Зейна-

лов. Композитор Х. Мирза-Заде. Звукооператор В. Савин.

В главных ролях: Г. Мамедов, Э. Гасанов, Э. Мамедов, А. Махмудов, Ш. Алекперов, Р. Азимов, А. Ибрагимов, Г. Турабов, И. Османлы, З. Исмайлова, Г. Хани-Заде, Ф. Исрафилов.

«Ищите девушку», 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Г. Сеидбейли. Главный оператор А. Нариманбеков. Главный художник М. Усейнов. Композитор Т. Кулиев. Звукооператор А. Керимов.

В главных ролях: Ш. Бадаллейли, Т. Мирзоев, Г. Ханизаде, Э. Зейналов, С. Ибрагимова, Р. Меликов, Н. Зейналова, М. Маниев, А. Керимов, Г. Мурад, А. Ковтун.

Киностудия «Узбекфильм»

«Слепой дождь», 8 ч.

Автор сценария А. Якубов. Режиссер-постановщик А. Кабулов. Главный оператор Л. Травицкий. Художник В. Синиченко. Композитор Ф. Янов-Яновский. Звукооператор Е. Шацкий.

В главных ролях: А. Юнусова, У. Бакаев, Х. Умаров, А. Бурибаев.

«Фитиль» № 104 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Душевный подход» (киностудия имени М. Горького). Автор сценария Л. Ленч. Режиссер-постановщик В. Рапопорт. Оператор В. Корнильев. Художник-постановщик П. Галаджев. Звукооператор А. Избуцкий.

В ролях: Н. Крючков, Б. Новиков.

«Поджигатели» (ЦСДФ). Автор сценария Э. Пархомовский. Режиссер-оператор И. Панов.

«Не проезжайте мимо» («Мосфильм»). Авторы сценария А. Арканов, А. Митта, Г. Горин. Режиссер-постановщик А. Митта. Оператор С. Вронский. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко.

В ролях: П. Винник, Р. Ткачук.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Его высочество, товарищ принц», Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Руди Штраль, Вернер Валлрот. Режиссер Вернер Валлрот. Оператор Ганс-Юрген Крузе. Художник Альфред Толле. Композитор Карл-Эрнст Зассе.

В ролях: Рольф Людвиг, Регина Байер, Вильгельм Грель, Клаус Пионтек, Рольф Херрихт, Й. Фойгт, Урзула Вернер, Матильда Данеггер, Ютта Ваховяк, Гизела Бестехорн.

«Нежданное знакомство», («Лето, начало без конца»), 10 ч.

Производство Телевидения ГДР.

Авторы сценария Гюнтер Герлих, Мартин Эккерман. Режиссер Мартин Эккерман. Оператор Юрген Хаймлих. Художник Хайнц Хельмут Брудер. Композитор Вольфрам Хайкинг.

В ролях: Кристина Райнхард, Ханс Радлофф, Руди Пенка, Хармут Айхлер, Хенни Мюллер, Герман Вагерман.

«Земля лицемеров» (по роману Юсуфа Ас-Сибаи), 8 ч.

Производство Генеральной компании по производству фильмов (ОАР).

Автор сценария Саад Эд-дин Вахба. Режиссер Фатын Абдель Ваххаб. Оператор Вадид Сирри. Композитор Гордон Шервуд.

В ролях: Фуад Мухандис, Шувейкар, Самиха Аюб, Мухамед Шауки, Абдеррахим Заркани, Хусейн Исмаил, Хасан Мустафа.

«Приключения канонира Доласа» («Как я развязал вторую мировую войну», по роману Казимежа Славиньского), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 9 ч.

Производство творческого коллектива «Старт» (Польша).

Автор сценария и режиссер Тадеуш Хмелевский. Оператор Ежи Ставицкий. Композитор Ежи Матушкевич.

В ролях: Мариан Кочиняк, Виргилиуш Гринь, Станислав Мильский, Эмиль Каревич, Ян Свидерский, Вацлав Ковальский, Казимеж Рудский, Лех Ордон, Малгожата Притуляк, Иоанна Ендрыка, Зигмунт Зтинтель.

«Если не виновен — отпусти», 10 ч.

Производство «Форвард филм» (США).

Автор сценария и режиссер Чарлз Мартин. Оператор Вильям В. Спенсер. Художник Джеймс В. Салливан. Композитор Гарри Сакмен.

В ролях: Реймон Сэн Жак, Дана Уинтер, Кевин Маккарти, Барбара Макнейр, Стив Сэндор, Джон Рассел.

«Большая прогулка», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Фильм-Корона» (Франция).

Авторы сценария Жерар Ури, Даниель Томпсон, Жорж Табэ, Андре Табэ. Режиссер Жерар Ури. Оператор Клод Ренуар. Художник Жан Андре. Композитор Жорж Орик.

В ролях: Бурвиль, Луи де Фюнес, Терри-Томас, Бенно Штерценбах, Мари Дюбуа, Клаудио Брук, Майк Маршал, Колетт Броссэ, Андреа Паризи.

«Маленький купальщик», 9 ч.

Производство «Фильм-Корона» — «Фильм Коперник» (Франция).

Авторы сценария Робер Дери, Колетт Броссе, Пьер Черниа, Альбер Юргенсон, Мишель Модо, Жан Карме. Режиссер Робер Дери. Оператор Жан Турнье. Художники Жан Андре, Робер Андре. Композитор Жерар Кальви.

В ролях: Луи де Фюнес, Робер Дери, Беатрис Андреа Паризи, Колетт Броссэ, Франко Фабрици, Мишель Галабрю, Жак Легра.

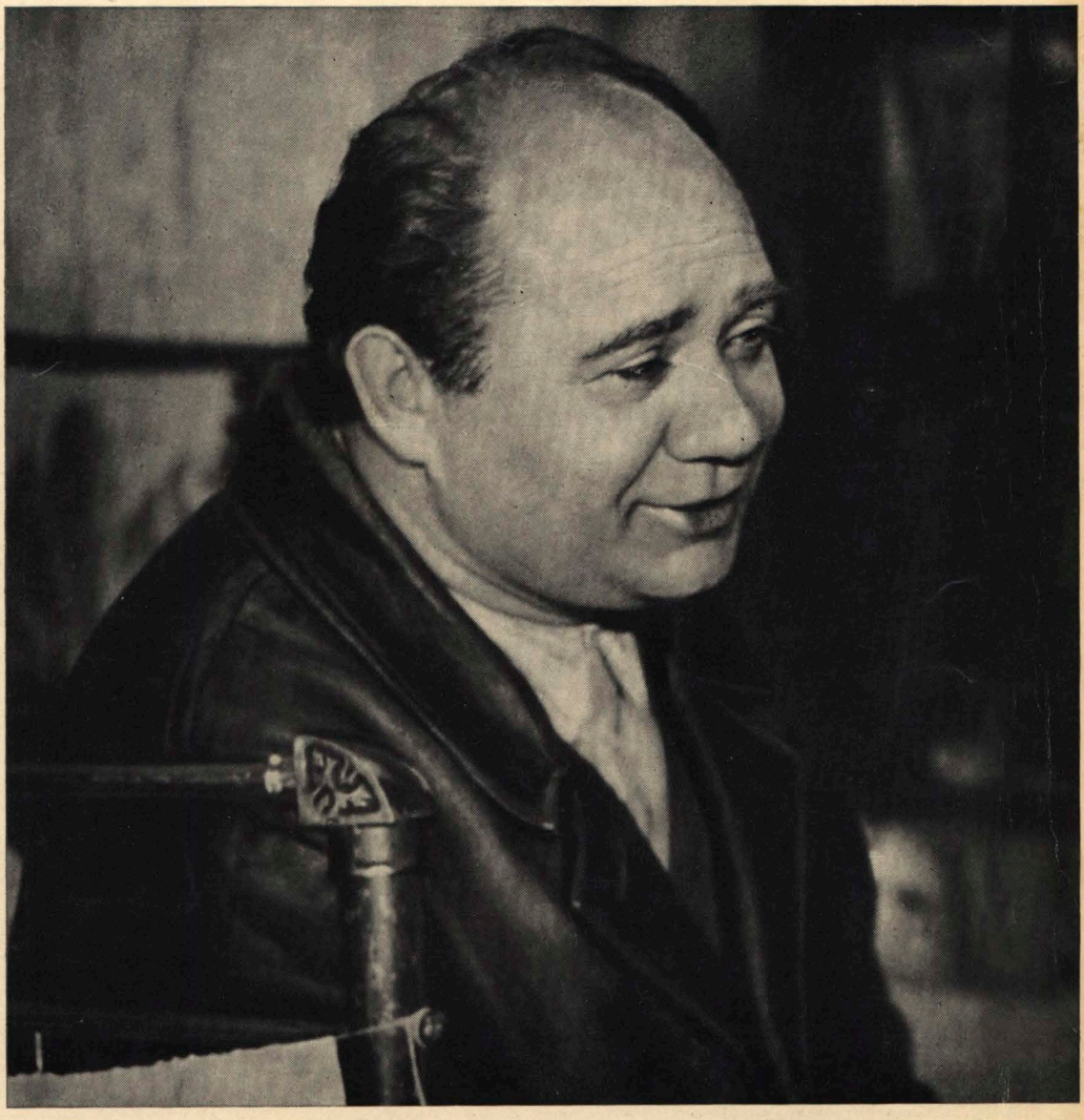
«Хроника любви и смерти», 9 ч.

Производство «Никкацу» (Япония).

Авторы сценария Ёсио Кобаяси, Киичи Охаси. Режиссер Корейёси Курахара. Оператор Масахиса Химэда. Художник Ясубуцу Оцуру. Композитор Тосиро Маюдзуми.

В ролях: Тецуя Ватари, Саюри Ёсинага, Акира Накао, Томоко Хамакава, Асао Сано.

Беата Тышкевич в фильме «Кукла».
Рецензию Яна Березницкого на этот фильм читайте на стр. 136—145.

Индекс
70402

ИСКУССТВО
КИНО